GEORGE BĂLAN

ARTA DE A ÎNȚELEGE MUZICA

GEORGE
BĂLAN

ARTA DE A ÎNȚELEGE MUZICA

Editura muzicală a Uniunii compozitorilor
București — 1970

Coperta de AURELIAN PETRESCU

ŞOCUL DERUTANT AL PRIMEI ÎNTÎLNIRI CU MUZICA

Cînd lumea muzicală în care trăieşti se rezumă la şlagăre şi operetă, primele întîlniri cu muzica din afara graniţelor acestei lumi — temuta şi ocolita „muzică grea" ! — sînt de obicei derutante şi descurajante. Zadarnic încerci să descoperi un fir călăuzitor : totul pare o învălmăşeală absurdă, care nu numai că nu-ţi spune nimic şi nu-ţi produce nici o satisfacţie estetică, dar devine la un moment dat insuportabilă.

Reacţiile diferă. Incultura şi suficienţa vor îndemna la respingere arogantă : ceea ce se dovedeşte a nu fi pe măsura gustului format la teatrul de revistă sau la operetă este decretat „aiureală" sau muzică „de înmormîntare". Prima întîlnire este în asemenea cazuri probabil şi ultima. Procesul, de-abia început, se curmă.

La o ruptură asemănătoare ajung şi cei care alunecă în extrema opusă a complexului de inferioritate : considerîndu-se iremediabil inapţi să deosebească sensul unei simfonii sau al unei sonate, ei îşi întorc definitiv faţa de la această muzică şi se mulţumesc cu măruntele bucurii pe care le oferă cutare sau cutare

șlagăr al zilei. Nu le trece prin minte că înțelegerea muzicii simfonice sau de cameră se formează și se educă — ea nefiind nimănui dată cu un privilegiu înnăscut — tot așa, cum, pentru a-l înțelege pe Tudor Arghezi sau pe Marcel Proust, străbați de-a lungul anilor un șir întreg de etape începînd cu versurile și proza abecedarului, continuînd cu basmul, trecînd apoi la literatura de aventuri ș.a.m.d.

Mai sînt și cei cărora sfatul unui prieten inițiat sau propria înțelepciune le spune că șocul derutat al primelor întîlniri cu „muzica grea" este o dificultate proprie oricărui început: „Aller Anfang ist schwer"! Unii dintre ei își amintesc că au încercat o senzație de același gen cînd au luat întîia oară în mînă Cuvinte potrivite sau În căutarea timpului pierdut, pentru ca, revenind răbdător la aceste capodopere, să descifreze în ele frumuseți sublime. Nu este inerentă cunoașterii lovirea de obstacole pe care realitatea le pune în fața gîndirii noastre pentru a o obliga să i se adapteze și să devină astfel mai maleabilă, mai perspicace? Acești ascultători știu că dezamăgirea lăsată de primele audiții nu înseamnă incapacitate irremediabilă de a înțelege, că această rezistență momentană pe care o opune „materia sonoră" poate fi învinsă și depășită.

Același șoc, aceleași reacții reapar, pe trepte superioare ale spiralei cunoașterii, cînd sîntem puși în fața unei muzici care nu intră în tiparele obișnuințelor noastre auditive. Cunoscîndu-l pe Beethoven numai din Simfoniile a III-a și a V-a ai toate șansele să rămîi consternat la prima audiere a unuia dintre ultimele sale cvartete; după cum, considerîndu-l pe Wagner ca un punct terminus al dezvoltării muzicii, nu vei putea să nu fi iritat de sonoritățile unei opere de Berg.

Berlioz evocă, într-un articol, reacția negativă pe care a prilejuit-o chiar la admiratori ai lui Beethoven, audierea Cvartetului op. 131 în do diez minor — una din ultimele lucrări ale Titanului: „Se petrecea în iarna aceasta, la una din serile muzicale ale D-lui Baillot. Erau în sală vreo 200 de persoane care ascultau cu atenție religioasă. După cîteva minute începu să se manifeste un fel de neliniște în rîndurile auditoriului, să se vorbească pe șoptite, fiecare comunicînd vecinului cît îl plictisea muzica; în fine, incapabil de a mai ține piept unei asemenea oboseli, nouă zecimi dintre cei prezenți se ridicară declarînd că este insuportabil, incomprehensibil, ridicol: «E lucrarea unui nebun, e total lipsită de rațiune» etc. Doar cîțiva cerură liniște și, nu după mult, concertul se termină. Atunci rumoarea atît de dificil stăpînită izbucni fără menajamente; ajunseră pînă la a-l acuza pe Dl. Baillot că își bate joc de public prezentînd asemenea extravaganțe. Cîțiva admiratori înfocați ai lui Beethoven deplorau timid pierderea rațiunii acestuia. «Este evident, spuneau ei, că mintea îi era turburată; ce păcat! un om atît de mare!...»" Trebuie să precizăm că șocuri și reacții de felul acesta se întîlnesc nu numai la amatori dar și la profesioniști (iar uneori amatorii dovedesc mai multă receptivitate decît profesioniștii, aceștia din urmă fiind adesea victime ale unor pseudo-teorii care le osifică înțelegerea). Respingerea agresivă a noilor realități muzicale ce se oferă cunoașterii, renunțarea resemnată de a le explora, ca și dorința dîrză de a învinge obstacolul sonor și a-ți extinde sensibilitatea auditivă, sînt atitudini pe care le întîlnim și la cei deja pătrunși în imperiul marii muzici. Senzațiile derutante ale începutului le retrăiești chiar și în această fază a înțelegerii.

Mi se pare deosebit de necesar a zăbovi și asupra impresiei de derută pe care o lasă ascultătorului primele întîlniri cu muzica așa zisă „modernă" (epitet foarte relativ și elastic, denumind o perioadă istorică variabilă, de la ultimii 7—8 ani la ultimele 7—8 decenii. Cultura și receptivitatea ascultătorului sînt cele ce hotărăsc clasicitatea și modernitatea unei opere ; se poate spune însă, cu o anumită certitudine, că limita istorică inferioară pînă la care coboară ideea de stil modern o constituie de obicei muzica lui Debussy, adică începutul veacului nostru). În aceste împrejurări încearcă ascultătorul în cel mai înalt grad sentimentul că se află în fața — sau, ceea ce e și mai exasperant, în mijlocul — unui haos de sunete. Totodată, mai ales în raport cu acest gen de muzică, atinge suficiența iritată, culmea agresivității ei.

Muzica mai nouă poate să fie realmente de neînțeles din cauza ermetismului propriu unor curente ce-și construiesc o originalitate artificială, ostentativ paradoxală : sunete înșiruite întîmplător și care nu se încheagă într-o idee cu sens comprehensibil. Nu însă aceste excese le am în vedere cînd vorbesc despre deruta încercată de ascultător, ci operele așezate pe solide tradiții, pe care însă compozitorii le dezvoltă conform noilor cerințe ale vremii. Cînd nu se exteriorizează în imprecații furioase, această senzație este cît se poate de firească (să nu ne alarmăm, deci !), sonoritatea nouă supărînd mai întotdeauna auzul deprins cu anumite modalități de exprimare, instaurate prin repetare. Așa se întîmplă de regulă cu operele ce aduc accente novatoare (și cu cît este mai curajoasă înnoirea, cu atît și șocul este mai puternic), pentru ca, treptat, pe măsura intrării în repertoriu, ele să sune din ce în ce mai normal, să nu mai scandalizeze pe nimeni. Melomanul este cu atît mai expus unor asemenea

experienţe, cu cît nici muzicienii nu sînt scutiţi de şocul întîlnirii cu inovaţia îndrăzneaţă. Iată efectul produs asupra tînărului Prokofiev de prima audiţie a baletului Petruşca *de Strawinsky şi* Daphins şi Chloe *de Ravel: „Substanţa tematică a acestor balete era atît de* «neobişnuită» *încît, pur şi simplu, eu nu o puteam percepe ca atare, fenomen ce se întîmplă adesea şi cu ascultătorii care vin pentru prima oară în contact cu muzica mea".*

Nedumerirea exprimată de aceste rînduri este tipică; constînd din neputinţa de a sesiza „temele" lucrărilor, ea întruchipează reproşurile pe care mai toţi ascultătorii le fac muzicii noi, dificil de înţeles — „nu are melodie" ! Înclinaţi să identifice melodia cu aria x din Traviata *sau din* Boema, *ei nu s-au deprins cu varietatea tipurilor melodice existente. Şi apoi înfăţişarea melodiei evoluează şi ea o dată cu conţinutul şi limbajul muzicii: nu se poate vorbi despre melodie în abstract, în afara formelor ei concret-istorice. Nimeni nu s-ar gîndi să-i impute azi lui Beethoven carenţă melodică, dar tocmai aceasta era acuzarea pe care i-o aduceau contemporanii deprinşi cu tipul mozartian de melodie. „Melodie ! — iată strigătul de război al amatorilor, spunea Schumann, şi desigur o muzică fără melodie nu este o adevărată muzică. Să ne fie însă clar ce înţeleg ei prin melodie: ceva mai uşor de reţinut, un ritm amabil. Mai sînt însă şi alte feluri de melodii care îţi apar sub mii de forme diferite cînd îi parcurgi pe Bach, Mozart, Beethoven: vei fi atunci, sper, îndată sătul de monotonia a ceea ce se numeşte melodie, îndeosebi în operele italiene la modă".*

Reversul reproşului privind lipsa melodiei este constatarea abundenţei disonanţelor. În limbajul amatorului, disonanţa are o accepţie pejorativă, semnificînd dizarmonie haotică. Disonanţa este în realitate un element de bază al compozi-

ţiei, fără el muzica pur şi simplu n-ar putea să existe. Majoritatea covîrşitoare a sonorităţilor pe care le auzim în orice muzică ţin de domeniul disonanţelor : acorduri ale căror componente se ciocnesc, producînd tensiunea care dă muzicii forţă de expresie. Tocmai din ingenioasa mînuire a disonanţelor îşi trag Eroica sau Simfonia a IX-a puterea de a ţine pe auditor încordat, aidoma unui captivant spectacol dramatic. Nimănui nu-i va trece prin minte să facă o problemă din disonanţele beethoveniene. Acum un secol şi ceva, lumea nu gîndea însă tot aşa. Despre Simfonia a III-a, „Allgemeine musikalische Zeitung" din 7 aprilie 1805 scria astfel : „Sînt aici prea multe stridenţe şi ciudăţenii, ceea ce ne împiedică să urmărim ansamblul şi ne face să pierdem orice sursă de coerenţă". Iată cum întîmpina uvertura la Fidelio, ziarul „Der Freimütige" din 11 septembrie 1806 : „Toţi experţii imparţiali şi iubitorii de muzică nutresc în unanimitate opinia că niciodată nu a fost scrisă o muzică atît de incoerentă, stridentă, confuză, supărătoare pentru urechi. Disonanţe dintre cele mai iritante urmează una după alta, generînd o armonie realmente oribilă".

Oricît ar părea de paradoxal, aşa este : sîntem mai dispuşi să acceptăm sonorităţile care exprimă sensibilitatea unor epoci apuse (ceea ce nu înseamnă că o simfonie de Beethoven sau Schubert nu exprimă şi etern-umanul) decît pe cele ce exprimă pulsul acestei epoci, şi deci al propriei noastre sensibilităţi. Redat cu excepţională intensitate de un Bartók, un Şostakovici, un Varèse, acest puls rămîne însă nesesizat, auzul înţelenit fiind refractar noilor sonorităţi. S-ar putea spune că din punct de vedere muzical, asemenea ascultători aparţin nu acestor vremuri, ci unor secole trecute. A nu te smulge inerţiei, a nu-ţi adapta

înțelegerea muzicală noilor modalități survenite în muzică, înseamnă a te hărăzi singur ridicolului celor indignați de disonanțele lui Beethoven.

Treptat însă, atît de temuta muzică „grea" începe să surîdă celor ce nu s-au lăsat descurajați de senzațiile derutante ale începutului. Curgerea sonorităților strecoară în suflet o dulce înfiorare sub al cărei impuls cugetul — intrat într-o stare de reverie — începe a vagabonda pe drumurile capricioase ale imaginației. Evident, ceea ce melomanul reține în această fază a înțelegerii muzicii este sumar și superficial : o vagă atmosferă psihologică, prin ceața căreia se întrezăresc din cînd în cînd crîmpeie tematice. Este însă mai mult decît reținea în faza totalei derute, cînd totul îi părea haotic lipsit de sens. Dacă această stare de nebuloasă emoțională este departe de a oglindi sensul real al operei, ea reprezintă totuși preludiul înțelegerii acesteia. Eduard Hanslick a schițat imaginea melomanului pierdut în contemplarea sentimental-visătoare a muzicii : „Cufundați în fotoliul lor și pierduți într-o semi-somnolență, acești amatori se lasă legănați de muzică în loc de a o privi în față și cu fermitate. Creșterea și descreșterea sonorităților, cînd debordînd de veselie, cînd tremurătoare și sfioase, le procură o senzație nedefinită, pe care ei au inocența de a o crede pur estetică. Ei constituie publicul cel mai ușor de mulțumit, acela care reunește în mod perfect tot ceea ce trebuie pentru a discredita muzica. Din felul lor de a discuta nu-ți poți da seama de caracterul intelectual pe care trebuie să-l aibă bucuria estetică. O țigară fină, o mîncare gustoasă, o baie călduță, le produc un efect analog celui produs de o simfonie. Atitudinea nepăsătoare și goală de gîndire a unora, extazul nebun al altora au aceeași origină : plăcerea stîrnită de către partea elemen-

tară a muzicii". În acest spirit, dar fără sarcasmul hanslickian, descrie Marcel Proust, atitudinea față de muzică a celebrului său erou Charles Swann din romanul În căutarea timpului pierdut. *Ne aflăm în solanul D-nei Verdurin, unde se cînta „Sonata pentru pian și vioară" de Vinteuil (se pare că Proust se referea la sonata lui César Franck auzită de el într-un salon parazian în interpretarea lui George Enescu). Swann „distingea limpede o frază care se ridica timp de cîteva clipe deasupra undelor sonore. Îi dăruise voluptăți neobișnuite, a căror persistență nu o bănuise pînă la auzirea acestei fraze și pe care numai ea ar fi fost în stare să i le prilejuiască, și simțea pentru ea o iubire misterioasă. Cu ritmul ei lent, ea îl călăuzea din loc în loc, mereu altundeva, spre o fericire nobilă, de neînțeles și precisă. Și dintr-o dată, în momentul cînd această frază sosise, iar el se pregătea s-o urmeze, după o pauză de o clipă, ea își schimbă brusc direcția și, evoluînd într-o mișcare nouă, mai rapidă, măruntă, melancolică, neîncetată și blîndă, îl luă cu el spre perspective necunoscute. Apoi dispăru. Dori cu pasiune să o revadă pentru a treia oară. Și ea într-adevăr reapăru, dar fără a-i vorbi mai clar, voluptatea fiind chiar mai puțin intensă".*

Preferințele melomanului sentimental se vor îndrepta desigur spre acele stiluri în care esența romantică a muzicii este insistent, ostentativ afirmată : Liszt, Grieg, Chopin, Donizetti, Verdi, Ceaikovski, Rahmaninov, cu alte cuvinte compozitorii ale căror opere aduc cantilene fredonabile, impregnate de generos lirism. Fără îndoială, Beethoven va obține cele mai largi sufragii prin impetuozitatea irezistibil dezlănțuită a elanului său. Compozitorii mai rezervați în exteriorizarea lirică, de pildă un Bach, un Haydn sau cei la care ideile melodice sînt mai sinuoase

ori apar într-un context complex (un Bartók, un Honegger), nu vor figura printre preferații acestei categorii de melomani. (Aici, în această sentimentalitate naivă a atitudinii față de muzică trebuie căutată originea născocirilor despre „cerebralitatea aridă" a lui Bach sau lipsa de melodie a muzicii moderne). Dar nici în cadrul înclinării spre romantism, atît de proprie etapei incipiente, interesul ascultătorului nu este tot timpul susținut. Din Liszt va căuta Rapsodiile *și* Preludiile, *mai puțin* Sonata în si minor *sau* După o lectură din Dante, *din Verdi va dori să asculte* Traviata *și* Trubadurul, *mai rareori* Otello *și* Falstaff, *lucrările caracterizate prin expresia simplă, sumar elaborată a unor afecte fundamentale îl atrag mai puternic decît cele ce exprimă nuanțat procese psihologice complexe; concepției simfonice îi va prefera melodia acompaniată. O oscilare asemănătoare a interesului se poate constata și pe parcursul urmăririi unei lucrări ce aparține repertoriului romantic. Slăbind în timpul secțiunilor dezvoltătoare, cînd armonia sau polifonia capătă o funcție predominantă, el se reaprinde în momente de apariție integrală, omofonă și intens lirică a temei: în acest fel sînt de obicei ascultate concertele pentru pian de Grieg sau Schumann, Ceaikovski sau Rahmaninov, toată audiția reducîndu-se la nerăbdarea de a întîlni într-un anumit loc al discursului muzical melodia îndrăgită. Iar cînd această întîlnire în sfîrșit se produce, asităm la fenomenul perspicace surprins de Schiller: „Tot ce este mîngîietor întrunește majoritatea preferințelor; oricare ar fi zgomotul din sala de concert, este suficient să se cînte un pasaj sentimental pentru ca dintr-odată să se instaureze tăcerea și fiecare să devină atent. Pe toate figurile apare atunci expresia voluptății... ochii plini de lacrimile încîntării, gura deschisă, plină parcă de dorințe; întregul trup este*

străbătut de un dulce fior, respirația este rapidă și slabă — într-un cuvînt toate simptomele îmbătării".

Emoția trezită de anumite stiluri muzicale în ascultătorul care se considera pînă ieri insensibil la frumusețile acestei arte, este indiscutabil un semn că se află pe drumul cel bun. Mărginirea la această cețoasă reacție afectivă nu-l va duce însă prea departe. O simfonie, o sonată, un cvartet sînt încărcate de gînduri despre viață (și în aceasta constă rațiunea superioară de existență a oricărei capodopere !) pe care nu vei izbuti să le deslușești fără o participare intelectuală activă. Numai luminată de o asemenea participare poate vibrația emoțională deveni eficientă, revelatoare. Cîtă vreme așa ceva nu se va produce, ea rămîne o elementară, hedonică desfătare, echivalentă treptei sensoriale a procesului de cunoaștere. Simți muzica, dar nu o înțelegi. Și cînd nu o înțelegi, însăși perceperea ei afectivă este deficitară.

Pierdut în contemplarea sa semi-somnolentă, melomanul sentimental întrezărește prin ceața afectelor contururile unor viziuni fugitive. Reveria de care ascultătorul se lasă furat în timpul ascultării muzicii stimulează și alimentează mai totdeauna zborul imaginației spre ținuturi feerice, miraculoase. Iau naștere asociații asemănătoare acestora, sugerate lui César Birotteau de ascultarea finalului Simfoniei a V-a, în do minor *de Beethoven, în interpretarea renumitului Habeneck : „O zînă luminoasă se avîntă înălțînd bețișorul. Se aude foșnetul perdelelor de mătase purpurie pe care le ridică îngerii. Porți de aur sculptate ca cele ale baptisteriului din Florența se desfac de țîțînele lor de diamant. Privirea se pierde în priveliști splendide, cuprinde un șir întreg de palate minunate de unde ies ființe de o natură su-*

perioară. Tămîia prosperității fumegă, altarul fericirii arde, un aer înmiresmat adie ! Ființe cu zîmbet divin, înveșmîntate în tunici albe cu marginile albastre, îți trec ușor pe sub ochi, arătînd fețe suproamenesc de frumoase și forme de o neasemuită finețe. Din torțele amorașilor care roiesc ies flăcări ! Te simți iubit, te simți fericit, într-o fericire pe care o respiri fără să o înțelegi, te scalzi în valurile acestei armonii care se revarsă dăruind fiecăruia ambrozia pe care și-a ales-o. Ți se topește inima, căci cele mai tainice dorințe ți se realizează pentru o clipă. După ce te-a plimbat prin ceruri, vrăjitorul, prin profunda și misterioasa tranziție a notelor de bas, te cufundă din nou în mlaștina realităților reci, de unde te scoate cînd ești însetat de melodiile sale divine și cînd sufletul strigă : mai vreau !" (Balzac).

Contopirea emoțională cu muzica ascultată poate uneori merge atît de departe, încît melomanul își proiectează propriul eu în viziunile făurite de imaginație, devine eroul acțiunii întrezărite la lumina difuză și misterioasă a reveriei. Este senzația pe care o încearcă eroul Muntelui vrăjit *de Thomas Mann, Hans Castorp, căruia, spre sfîrșitul îndelungatei sale șederi în sanatoriu, discurile oferite de doctorul Behrens îi revelează sublimele și nebănuitele frumuseți ale muzicii. Ascultînd în toiul nopții ariile din* Boema, Bărbierul, Aida, Carmen, *ajunge la un moment dat la „o bucată de orchestră, fără cînt, un preludiu simfonic de proveniență franceză, realizat cu un aparat orchestral relativ simplu în raport cu resursele epocii, dar scăldat în toate fluidele unei tehnici sonore savante și moderne, și a cărui subtilitate era de natură să prindă sufletul într-o rețea de reverie". Thomas Mann nu numește lucrarea dar, din descrierea asociațiilor plăsmuite de fantezia ascultătorului, nu este greu de ghicit că Hans Castorp se află în fața*

Preludiului la după-amiaza unui faun *de Debussy. Şi povestirea continuă: „Visul pe care şi-l compune Hans Castorp ascultînd această bucată era următorul: «Era culcat pe spate, într-o pajişte însorită şi presărată cu flori multicolore. Îşi sprijinea capul pe o movilită şi ţinea un picior îndoit iar pe celălalt încrucişat peste el, dar acestea erau picioare nu de om, ci de ţap. Degetele sale mînuiau pentru propria-i plăcere (solitudinea pajiştii fiind totală) un mic flaut de lemn pe care îl ţinea în gură, un fel de clarinet sau fluier, din care scotea sunete liniştite şi nazale, unul după altul, la întîmplare, şi totuşi cu o coerenţă perfectă, şi această melopee nepăsătoare se înălţa spre cerul albastru, sub care frunzişul fin şi uşor agitat de vînt al cîtorva mesteceni şi frasini scînteiau în soare. Dar acest fluierat monoton şi contemplativ, molatic şi abia melodic, nu rămînea mult timp unica voce a singurătăţii. Zumzăitul insectelor în cerul cald şi estival deasupra ierbii, soarele însuşi, vîntul uşor, unduirile de pe culmi, scînteierea frunzişului, întreaga pace uşor agitată a verii din jurul lui devenea un amestec de sunete care dădea un sens armonios şi mereu împrospătat cîntului său naiv din fluier. Din cînd în cînd acompaniamentul simfonic se estompa şi amuţea; dar Hans Castorp, cel cu picioarele de ţap, continua să sufle, trezind din nou, prin naiva uniformitate a cîntecului său, magia sonoră şi colorată a naturii care, după o nouă întrerupere, sfîrşea prin a desfăşura pentru un moment, depăşindu-se pe sine însuşi, întreaga sa plenitudine imaginabilă, ţinută pînă atunci în rezervă, prin intervenţia succesivă a unor voci instrumentale mereu noi şi mereu mai acute — pentru un moment fugitiv a cărui încîntătoare perfecţiune purta în ea eternitatea. Tînărul faun era foarte fericit pe pajiştea sa însorită...“*

Urzirea visătoare a unor tablouri mintale nu reprezintă modalitatea cea mai potrivită și mai rodnică de a asculta muzică: îți scapă ceva — poate esențialul — din semnificația universală și frumusețea ei sonoră, de care nu devii conștient decît urmărind concentrat firul ideii muzicale, cu toate arabescurile, zigzagurile și ramificațiile sale. Nu putem totuși să nu recunoaștem că ne aflăm într-o fază evoluată: muzica spune ceva ascultătorului, și chiar dacă acest „ceva" poartă amprenta unor asociații mai mult sau mai puțin naive, situația este preferabilă perplexității încercate de auditorul căruia sunetele nu-i spun nimic.

Caracterul imaginativ-vizual al percepției muzicii în această etapă îl face pe meloman deosebit de sensibil și receptiv la compozițiile însoțite de program literar. Este pentru el o mare satisfacție să identifice motivul glumeț-greoi al fagotului din Petrică *și lupul cu figura bonomă a bunicului sau să-și reprezinte, ascultînd dialogul dintre registrele extreme ale pianului, convorbirea celor doi evrei sugerată de Musorgski în* Tablouri dintr-o expoziție. *Atracția programatismului n-are desigur în ea nimic negativ; ea devine discutabilă atunci cînd melomanul se arată înclinat — iar fenomenul e cît se poate de frecvent — să extindă mentalitatea programatică asupra înțelegerii muzicii: ar vrea ca, ascultînd* Simfonia în re minor de *César Franck, să poată vedea desfășurîndu-i-se în imaginație un șir de evenimente în genul celor pe care i le oferise, să zicem, Berlioz în* Simfonia fantastică. *Cu o asemenea mentalitate însăși muzica programatică este înțeleasă în mod neadecvat. Stabilind că aici apare bunicul, dincoace se ceartă doi evrei, iar acolo are loc un dans al vrăjitoarelor în noaptea de Sabat, ai sesizat doar latura exterioară, ilustrativă, anecdotică a muzicii, nu și sufletul*

ei. Cînd compozitorul își propune să sugereze astfel de imagini, expresia nu se rezumă la imitarea cutărui gest, cutărei întîmplări. Chiar descriptivă fiind, muzica — bineînțeles, dacă este vorba de o autentică creație — constă, mai presus de orice, dintr-o expresie psihologică, generalizatoare, precum și dintr-o construcție sonoră specifică, cu o logică și o frumusețe intrinsecă. Toate acestea nu vor putea fi sesizate de ascultătorul obsedat exclusiv de întrebarea: ce se întîmplă aici? Cu atît mai mult atunci cînd o imaginație arbitrară și necultivată plăsmuiește viziuni care nu numai că nu corespund esenței muzicii, dar o caricaturizează: o fugă de Bach asociată cu adunarea soldaților pe cîmpul de luptă sau un cvartet de Sostakovici interpretat ca imagine a unei crime din gelozie. Unor asemenea plăsmuiri, mai răspîndite decît s-ar crede, nu li s-ar potrivi decît cuvintele cu care Goya își intitulase o celebră gravură: „Somnul rațiunii naște monștri".

Cînd atitudinea față de muzică este dominată de reveria agrementată de viziuni mai mult sau mai puțin arbitrare, nu poate fi vorba de o sigură decantare a muzicii autentice de cea falsă. Pura și simpla reacție emoțională nu poate genera o apreciere estetică cît de cît serioasă; valorile se cristalizează în urma unor procese profunde, comprehensibile doar unei înțelegeri artistice superior dezvoltate. Lipsit de cele mai multe ori de luciditate autocritică, melomanul sentimental nu-și dă însă seama de slăbiciunea orientării sale axiologice. În naiva și uneori aroganta sa suficiență el este convins că, dacă o compoziție impresionează agreabil auzul său needucat, aceasta este o muzică bună, muzica proastă fiind desigur aceea care nu încape în rudimentarele sale tipare auditive. „E frumos ce-mi place mie!" — iată principiul care îi

călăuzește pe unii ascultători în această fază.

Cînd ajungi însă într-o etapă avansată de înțelegere și apreciere a muzicii, te sperii și totodată faci haz de ceea ce considerai că este „frumos" sub impulsul bunului plac și în condiții de incultură muzicală. Te entuziasmai la auzirea unei noi simfonii scrisă à la Brahms *sau* à la Ceaikovski, *admirîndu-i elocvența: nu-ți dădeai seama că era o elocvență de împrumut (unii ar spune: de furat). Elogiai limpezimea și simplitatea unei lucrări pentru simplul motiv că îi puteai îndată fredona melodia, fără a te întreba dacă nu cumva, o dată cu această melodie, ți s-a injectat în conștiință și o doză de trivialitate. În fine, vedeai dramatism și forță acolo unde, în realitate, nu era decît o umflare bombastică, goală de idei, a sonorităților. Cum ar fi spus Saint-Saëns, erai stăpînit pe plan muzical de o mentalitate analogă cu cea a copilului care-și închipuie că a cunoscut suprema fericire dacă i se permite să se înfrupte dintr-un borcan cu dulceață. Această exaltare a pseudo-valorilor avea și un revers. O operă necomformistă, plină de originalitate și spirit novator, îți părea extravagantă, absurdă, ermetică. Dacă autorul nu urmărea succesul ieftin la care duce cu certitudine melodia siropoasă, ci respecta cerințele înalte ale artei, el devenea suspect de aristocratism. O muzică al cărei autor nu dădea frîu liber sentimentelor, preferînd expresia reținută și construcția riguroasă, era fără prea multă ezitare asimilată intelectualismului și formalismului. Și așa mai departe. Exaltarea pseudo-valorilor se împletea cu respingerea adevăratei arte. Nu vreau să spun că în această fază, sentimentală și subiectivistă, a apropierii de muzică, totul este răsturnat cu capul în jos, că melomanul admiră doar muzica proastă și detestă muzica bună. Îl încîntă și autenticele capodopere — o Eroică, o*

Patetică, *un* Imperial — *dar atracția pentru asemenea lucrări se împletește cu preferințe vulgare și antipatii neîntemeiate, ceea ce dă un aspect de conglomerat amorf gustului său estetic. În loc să se orînduiască într-o ierarhie obiectiv determinată, valorile sînt amestecate la un asemenea meloman într-un pestriț* pêle-mêle. *Însăși simpatia pentru* Eroica *sau* Patetica *este, în aceste condiții, dubioasă: poți oare spune că înțelegi cu adevărat noblețea și profunzimea mesajului beethovenian cîtă vreme continui să te pasionezi mai mult decît trebuie pentru* Contesa Maritza, Valurile Dunării, Dimineața după nuntă *și altele asemănătoare? Cum spunea Enescu, nu poți iubi simultan Muzica și această muzică.*

Numai o sensibilitate ghidată de o principialitate estetică solidă și de cunoașterea fenomenului muzical, cu alte cuvinte sensibilitatea cultivată, șlefuită și controlată de către gîndire, numai ea se poate smulge confuziei valorilor inerentă sentimentalismului și subiectivismului.

Valoarea majoră și cea minoră, pseudo-valoarea și non-valoarea sînt idei cu temei real și nu poți dobîndi priceperea diferențierii lor decît prin examinarea aprofundată, intelectuală deci, a fenomenelor muzicii.

I

ARTA DE A COMPUNE

ZĂMISLIREA OPEREI

Avea deplină dreptate Saint-Saëns cînd spunea : „Nu există reţete pentru a crea capodopere, iar cei care preconizează cutare sau cutare sistem sînt nişte şarlatani ! Procesul creaţiei este într-adevăr prea diferenţiat, prea zigzagat, prea intim pentru a se lăsa prins în formulele simplificatoare ale unei construcţii teoretice.

Dacă încep această carte cu întrebarea „cum se zămisleşte opera muzicală ?", o fac nu cu pretenţia de a reproduce riguros exact mersul creaţiei, ci doar pentru a sugera — prin fixarea cîtorva aspecte — traiectoria de ansamblu a acesteia. Imaginea rezultată va fi asemănătoare primei schiţe a unui tablou : desenul iniţial, redînd numai contururile generale ale modelului, care se cer în continuare adîncite, modificate, cizelate şi mai ales însufleţite prin culoare. Este ceea ce face fiecare mare compozitor adaptînd această schemă felului său individual de a crea şi transfigurînd-o.

Necesitatea creaţiei

Presupunînd că este banul a insista asupra talentului şi meşteşugului, fără de care nu se poate imagina o compoziţie cît de cît valabilă, aş vrea să spun pentru început

cîteva cuvinte despre izvorul procesului de creație : nevoia irezistibilă a compozitorului de a-și obiectiva freamătul lăuntric, fixîndu-l pe hîrtia cu portative.

Mulți sînt cei cu veleități creatoare. Închipuindu-și că făurirea de opere conferă un nimb de superioritate și o poziție favorizată în societate, aspiră la calitatea de compozitor, nu rareori, și oameni care s-ar putea realiza mai util pentru colectivitate, îndreptîndu-se spre o altă profesie. Sînt pretențioșii vizați de străvechiul și cunoscutul adagiu latin : *Sutor ne supra crepidam !* A compune este pentru ei o îndeletnicire întîmplătoare, conjuncturală, lucrativă, fără ceva comun cu ideea nobilă a creației. Autentic creator este acela care simte că are de spus ceva nou și important semenilor, că rațiunea existenței sale nu poate consta decît în comunicarea acestui mesaj, provenit din structura nativă și experiența sa de viață. Vis interior la care imaginația urzește continuu, vis ce nu cunoaște întrerupere — așa își definea Enescu această necesitate imperioasă de exprimare. Unii au comparat-o, și nu fără temei — printre ei Bernard Gavoty cînd îl privea pe Enescu așezat la masa de lucru — cu povara dragă a sarcinii materne. Compozitorul o poartă tot timpul cu sine îngrijind-o afectuos, dar dorind totodată nerăbdător izbăvirea de apăsătoarea greutate. Nu-i este însă dat să cunoască sentimentul ușurării decît pentru cîteva, foarte puține clipe, această povară posedînd dumnezeiasca și în același timp demonica putere de a se regenera și de a produce, implicit, chinul zbaterii eliberatoare. Compozitorul acceptă bucuros acest chin, hărăzit lui de soartă, căci altfel n-ar putea trăi : a smulge zbuciumului lăuntric frumuseți pline de sensuri, reprezintă pentru el acrul care-i face posibilă existența. Pentru asemenea oameni, a trăi înseamnă în primul rînd a crea, toate celelalte aspecte ale vieții lor fiind subordonate acestui țel și purtînd pecetea lui. Conținînd expresia sinceră a tot ce e mai profund și mai prețios în ființa lor, opera lăsată de marii compozitori reprezintă cel mai autentic și mai revelator document biografic, bineînțeles pentru acela ce știe să-i deslușească semnificațiile. Spunea Liszt într-o scrisoare către George Sand : „Opera unor artiști este însăși viața lor. Inseparabil identificate, una cu cealaltă,

ele sînt asemănătoare acelor divinități din poveste a căror existență era înlănțuită de cea a unui arbore al pădurii. Sîngele care le face inima să bată este totodată seva ce se împrăștie în frunzele și fructele de pe ramuri, iar balsamul prețios pe care-l culegi de pe scoarță sînt lacrimile tăcute ce curg una după alta din pleoapele lor. Îndeosebi, muzicianul care se inspiră din natură, fără a o copia însă, exală în sunete motivele cele mai intime ale destinului său. El gîndește, simte, vorbește prin muzică".

Sentimentul acestei poveri apăsătoare și totodată al fecundului „vis lăuntric", nu cunoaște la marii artiști nici întreruperi și nici slăbiri. Întreaga lor existență este un arc încordat. Necesitatea de a da formă tumultului ce le clocotește în adîncuri îi urmărește pretutindeni, neiertător. De aceea ne par ei uneori risipiți și distrați, „cu capul în nori" : neatenți la lucruri evidente, ei sesizează însă relații, nuanțe și sensuri ce scapă celor mai mulți dintre noi. Necontenit impulsionat de această nevoie a autoexprimării, spiritul lor nu cunoaște odihnă ; ei ar putea spune asemenea lui Mozart : „Compoziția mă obosește mai puțin decît odihna". Dacă uneori nu-i vedem aplecați asupra unei opere anumite, aceasta nu înseamnă că în cursul agitat al vieții lor sufletești a intervenit o perioadă de acalmie : de cele mai multe ori aparențele de odihnitoare inactivitate ascund pregătirea febrilă a unui nou asalt. Să nu ne inducă deci în eroare numărul mic de opusuri — 33 — al lui Enescu : fiecare nouă lucrare era concepută de el ca ceva inedit în raport cu evoluția precedentă și necesita deci o înfrigurată căutare. Așa-zisa întrerupere de șapte ani, survenită în evoluția lui Schönberg între anii 1915—1922, cînd de sub pana sa n-a mai ieșit nici un opus, nu numai că nu reprezenta o stingere a elanului său creator, ci era expresia formidabilei încordări care trebuia să ducă la descoperirea unei noi modalități de compoziție, menită să revoluționeze tehnica muzicală a veacului al XX-lea. Dar să nu ne inducă totodată în eroare nici logoreea autorilor ce-și confecționează opusurile în serie. Devenind un act automat, cotidian, rutinier, preocuparea componistică a pierdut la ei atributul principal care făcea din ea un proces creator : tensiunea căutării.

Nu toți compozitorii trăiesc la temperatura pe care o presupune imaginea schițată de noi. Cu cît însă tensiunea din care izvorăște creația este mai puternică și mai continuă, cu atît este mai mare șansa ca emanația ei să poarte semnul nobil al capodoperei.

Treptele slăbirii necesității de a crea pot coborî pînă la meșteșugul neînsufletit, exercitat din pură obișnuință : sursa platitudinii, academismului, imitațiilor.

Specificul gîndirii muzicale

Necesitatea compozitorului de a crea este supusă unor legi radical deosebite de cele ce călăuzesc imaginația scriitorului, pictorului, legi de care adesea nu țin seamă amatorii înclinați să vadă în compoziția muzicală expresia unei succesiuni de întîmplări sau a unei priveliști de natură, și una și cealaltă minuțios redate.

Neexcluzînd posibilitatea unei înrudiri a preocupărilor, compozitorul are totuși altceva de spus decît scriitorul sau artistul plastic (ce rost ar mai avea, altminteri, existența de sine stătătoare a muzicii ?) și, ca o consecință firească, va întrebuința alte moduri de exprimare, corespunzătoare mesajului său specific. Reciproca nu e mai puțin valabilă : specificitatea mesajului este, la rîndul ei, consecința directă a materialului deosebit, original, cu care operează gîndirea compozitorului.

Particularitatea fundamentală a acesteia constă în caracterul sonor al elementelor ce o alcătuiesc. Compozitorul gîndește în motive (o formație de cîteva, 3—4, sunete, pregnant constituită) sau teme (unitate mai vastă, construită din cîteva motive), denumite de obicei în mod global *idei muzicale*. Caracterul acestor idei muzicale este nesfîrșit de variat : de la tema net circumscrisă dintr-o simfonie de Mozart sau Schubert, la „melodia infinită" din operele lui Wagner. După cum diversă poate fi și cantitatea ideilor de care face uz compozitorul în lucrarea sa : de la monotematismul pieselor lui Bach, la mozaicul tematic în fața căruia ne pune o simfonie de Mahler. Totul depinde de nevoia lăuntrică a compozitorului, de ceea ce

are el de spus. Esențial este ca, indiferent de caracterul și numărul ideilor sale muzicale, el să se priceapă a le angrena într-o desfășurare sonoră capabilă să țină necontenit treaz interesul ascultătorului (desfășurare numită de unii și „discurs muzical" sau „vorbire muzicală", căci într-adevăr, organizînd temporar sunete, compozitorul „spune" ceva, urmărește o anumită finalitate).

La îndemîna compozitorului se află o sumă de mijloace de dinamizare a desfășurării sonore, alcătuind o *„gramatică"* (unii zic „logică") sui-generis, echivalentă acelei discipline morfologice și sintactice de care ascultă înlănțuirea cuvintelor, propozițiilor și frazelor. El va anima mișcarea grație pulsațiilor ritmice sau schimbărilor de tempo. Va împrospăta cursul muzical aducînd motive sau teme noi, cu cît mai contrastante cu atît mai generatoare de tensiune. Va putea schimba și îmbogăți caracterul expresiv al materialului tematic, prin modificarea armoniilor care îl însoțesc, disonanțele și rezolvările lor reprezentînd pentru compozitor un izvor inepuizabil de energie sonoră ; modificările ritmice aduse motivelor și temelor în continua lor perindare sînt de asemenea o sursă importantă de dinamizare a discursului muzical. Va recurge la multicolora gamă de timbruri vocale și instrumentale, a căror ingenioasă combinare este de natură să adauge un plus de inedit și de neprevăzut discursului. Toate aceste fenomene, putînd avea loc simultan, pe două sau mai multe planuri, în virtutea acelei posibilități pe care o are compozitorul (și mai ales el !) de a face să se audă în același timp cîteva idei muzicale : polifonia. Continua curgere, iată esența gîndirii componistice și a realității ei nemijlocite, limbajul muzical, esență pe care o formula Enescu : „Muzica nu este o stare, ci o acțiune, adică un ansamblu de fraze care exprimă idei și de mișcări care poartă aceste idei în cutare sau cutare direcție". Cucerirea de noi mijloace tehnice de-a lungul secolelor a avut ca principală rațiune năzuința compozitorului de a intensifica aspectul tensional, dinamic, fluid al muzicii, pentru a face din arta sa o expresie cît mai nuanțată a fluidității și dinamismului vieții spirituale.

Pusă în fața unei continue curgeri, atenția ascultătorului și ar putea pierde punctul de sprijin dacă desfășurarea sonoră n-ar fi concepută în legătură, mai strictă sau mai liberă, cu un plan compozițional — așa-zisa formă muzicală — prin care meandrele capricioase sînt prinse în chingile unei anumite organizări : forma tripartită alcătuită ca un ABA, cu părțile extreme, identice sau asemănătoare, încadrînd un element contrastant ; forma desonată, în fond tot de esență tripartită, constînd din expunerea, prelucrarea și apoi reluarea (identică sau modificată) a două teme ; forma de rondo, la baza căreia stă un refren ce alternează cu diferite episoade numite cuplete ș.a.m.d. Introducînd o notă de spațialitate statică, această construcție, asemănătoare pilonilor unui edificiu, preîntîmpină consecințele negative pe care le pot genera caracterul temporar și dinamic al discursului muzical. Aceeași funcție o are preocuparea compozitorului de a asigura unitatea exprimării subordonînd-o unei idei dominante, sau derivînd-o integral din ea, și repetînd această idee, în forme mai mult sau mai puțin variate, pentru a o putea fixa în conștiința ascultătorului. Organizarea tonală, adică polarizarea sunetelor în jurul unei note fundamentale, numită tonică, joacă și ea un rol primordial în închegarea și unificarea expresiei muzicale. Concepția dodecafonică a muzicii propune o altă cale de închegare și unificare : înlocuind tema și tonalitatea prin seria celor 12 sunete, egale între ele și deci lipsite de un centru polarizator, ea renunță totodată la principiul repetării, atît de important în gîndirea tonală, și așază în locul lui principiul variației continue a seriei alese de compozitor.

Esențial deosebită de exprimarea scriitorului sau artistului plastic — și impunînd deci un mod corespunzător de percepere — exprimarea componistică nu este lipsită de punți de legătură cu celelalte arte. Ideile muzicale și procesul transformării lor ne evocă personajele literare și acțiunea în care sînt angrenate ; diversitatea timbrurilor și aliajelor lor aduce în muzică elementul coloristic ; cea mai pregnantă evidențiere a ideilor muzicale este aceea care amintește relieful sculptural ; construcția formei, în sfîrșit, trezește într-o asemenea măsură asociații arhitecturale, încît unii teoreticieni au văzut în muzică o „arhi-

tectură fluidă" (după cum arhitectura au privit-o ca pe o „muzică solidificată"). Sînt elemente ce dovedesc că muzica, deşi posedă un limbaj de o acută specificitate, se află în faţa unor probleme asemănătoare cu cele pe care trebuie să le rezolve şi celelalte arte. Ca şi în cazul lor, necesitatea de creaţie, ca şi gîndirea compozitorului, nu pot rodi decît alimentate de seva fecundă a vieţii.

Determinarea obiectivă a creaţiei

Compozitorul şi epoca sa

Exprimarea de sine, autodefinirea stilistică a compozitorului se produce sub impulsul unor factori obiectivi, independenţi de conştiinţa lui personală, şi care declanşează procesul creaţiei. De importanţă primordială este, în această privinţă, chemarea epocii. Avem în vedere acele probleme de largă însemnătate socială care îl solicită pe artist, pun stăpînire pe gîndirea lui, îi orientează preocupările creatoare. Această receptivitate la frămîntările contemporane este prezentată de Schumann ca principiu fundamental al esteticii sale : „Pe mine mă pasionează tot ce se întîmplă pe lume : politica, literatura, oamenii, despre ele eu gîndesc în felul meu, iar toate acestea cer să iasă afară, doresc să fie exprimate prin muzică".

Cu cît un compozitor este mai mare, cu atît este mai inedită natura problemelor ce-l atrag : el intuieşte cu o sensibilitate neobişnuită acele procese ce mocnesc sub aparenţe, procese de care lumea n-a devenit încă pe deplin conştientă, şi întrezăreşte uneori profetic tendinţa dezvoltării lor. Cînd Bartók a compus în 1936 *Muzica pentru coarde, celestă şi percuţie*, seismograful fin al geniului său a înregistrat dislocările produse în adîncuri şi care peste cîţiva ani aveau să se transmită catastrofal spre suprafaţa vieţii sociale, sub forma celui de al doilea război mondial : acesta este sensul acelei presimţiri înfiorate

a primejdiei din părțile I, II și III ale lucrării sale. Intuiția lui Bartók a mers însă atît de departe încît ea a devansat actualitatea imediată : în cea de a treia parte a acestei lucrări apar, pentru întîia oară în muzică, sonorități de un straniu ce prevestește rolul atît de important pe care avea să-l joace în viața omenirii năzuința pătrunderii în spațiul cosmic. O asemenea sensibilitate de vizionar la frămîntările și aspirațiile cele mai ascunse ale vremii nu este proprie decît compozitorului care vibrează din toată ființa la unison cu contemporanii săi. Tocmai un astfel de compozitor a fost Béla Bartók, folcloristul în necontenită peregrinare prin satele Ungariei, României, Cehoslovaciei ; antifascistul care a preferat să se autoexileze ; compozitorul-tribun al cărui crez suna astfel : „Adevărata mea idee călăuzitoare, de care sînt perfect conștient de cînd m-am realizat în calitate de compozitor este înfrățirea popoarelor, o înfrățire în ciuda tuturor războaielor și discordiilor. Mă străduiesc — pe cît îmi permit puterile — să servesc această idee cu ajutorul muzicii mele".

La polul opus acestei atitudini îl vom găsi pe artistul care se izolează de contemporani, se eschivează chemărilor epocii. Artistul magistral personificat de Thomas Mann în simbolicul erou din romanul său *Doctorul Faustus*, compozitorul Adrian Leverkühn, cel care își făurește cea mai mare parte a operei sale retras într-un sat și indiferent la evenimentele ce zguduiau lumea : „Nu voia să știe nimic, să vadă nimic, ba nici să trăiască nimic, cel puțin în sensul exterior al cuvîntului. Nu ținea la schimbare, la impresii noi".

În lipsa hranei vitale pe care o reprezintă viața cu problemele și conflictele ei, imaginația încearcă să se alimenteze din propriile și turmentatele ei plăsmuiri, dînd naștere unei muzici în care dominante sînt misticul, demonicul, grotescul, pesimismul iremediabil al solitarului ; acesta este conținutul operelor lui Adrian Leverkühn : *„Apocalipsis cum figuris"*, *„Tînguirea doctorului Faust"*. Refuzîndu-se realității, compozitorul poate să vadă deschizîndu-i-se în față și alt drum, cel al muzicii constructiviste, abstracte. Strawinsky a inițiat și propovăduit estetica creației ancorate exclusiv în problemele formale ale muzicii, negînd posibilitatea acestei arte de a oglindi rea-

litatea. Viața a fost însă mai puternică decît această teorie estetică impunîndu-se însuși geniului strawinskyan și răzbătînd chiar acolo unde compozitorul pretindea a nu fi urmărit decît pura construcție. Și iată-l pe Strawinsky însuși nevoit să recunoască, în legătură cu *Simfonia în trei mișcări*, scrisă în anul 1945 : „Simfonia nu are la bază nici un program și va fi zadarnic să se caute în lucrarea mea așa ceva. Dar e posibil ca impresiile vremii noastre dificile, cu evenimentele ei zguduitoare și schimbătoare, cu disperările și speranța care le însoțesc, cu tensiunile nervoase pe care le provoacă și destinderea care le urmează, să fi lăsat urme în această simfonie".

Înrîurirea epocii asupra gîndiri compozitorului este uneori disimulată de caracterul aparent îndepărtat de contemporaneitate al tematicii. Sînt cazurile cînd unii compozitori recurg la motive istorice sau mitologice, deoarece văd în ele simboluri de acută actualitate. Mitul despre Aurul Rinului și Inelul Nibelungilor a fost abordat de Wagner sub imperiul clocotitoarei lui revolte împotriva societății dominate de puterea banului, al cărei inevitabil sfîrșit l-a prezis în *Amurgul zeilor*.

Trebuie ținut însă cont și de reversul medaliei : muzica împăunată cu titluri și sonorități care, etalînd țipător apartenența la epocă, dezvăluie o totală insensibilitate față de frămîntările reale ale vremii.

Împrejurările stimulatoare

Foarte adesea, la originea unor compoziții se află împrejurări concrete de viață care, impresionîndu-l în mod deosebit pe artist, declanșează procesul creator și îl orientează într-o anumită direcție. Faptul că de obicei sursa reală a conceperii unui concert sau unei sonate nu apare ca titlu sau program, a deschis o poartă largă teoriilor care văd în muzică o artă abstractă.

Mărturii ale autorilor sau ale celor ce i-au urmărit compunînd, ne dezvăluie însă influența extrem de rodnică pe care împrejurările o pot uneori avea asupra gîndirii muzicianului. Percepem astăzi *Preludiile* lui Chopin ca operă de muzică așa-zisă pură, adică fără amestecul realității exterioare ; dar iată cum au fost ele compuse în insula

Majorca, după relatarea prietenei apropiate a compozitorului, scriitoarea George Sand : „Mai multe din ele prezintă gîndirii imagini ale călugărilor morți, ale cîntecelor funebre care-l înconjurau ; altele sunt melancolice și suave : îi veneau în orele de soare și de sănătate, la zgomotul rîsului de copii sub fereastră, la sunetul îndepărtat al ghitarelor, la cîntecul păsărilor sub frunzele umede. Altele sînt de o tristețe posomorîtă și, fermecîndu-vă auzul, vă sfîșie inima. Unul din ele, care inundă sufletul cu o copleșitoare tristețe, s-a născut în timpul unei nopți cu o ploaie lugubră". Și George Sand povestește mai departe în jurnalul ei cum Chopin a compus acest preludiu obsedat de întrebarea dacă nu cumva prietena sa și copilul ei, plecați la Palma, și-au pierdut viața în cumplita furtună dezlănțuită. Asemenea împrejurări rămîn de cele mai multe ori ascunse ascultătorului, dar tocmai grație freamătului sufletesc iscat de ele capătă muzica acea forță de comunicare ce ne subjugă, în ciuda faptului că nu cunoaștem aceste izvoare misterioase. Conștienți de efectul stimulator pe care anumite împrejurări ale vieții îl pot avea asupra creației, unii compozitori le caută activ, cum s-ar spune : provoacă realitatea. Este cazul lui Musorgski care vorbește despre datoria compozitorului de „a descoperi trăsăturile delicate ale naturii umane și ale grupurilor umane, de a sonda cu încăpățînare acest teren virgin și de a-l cuceri".

Împrejurările care fac să freamăte sensibilitatea și gîndirea compozitorului influențează uneori atît de adînc procesul creator, încît determină în mod intim alegerea mijloacelor de expresie. Puternic îndrăgostit de o doamnă de la curte, Paganini a vrut să compună o piesă în care să dea expresie plastică sentimentelor sale. Și-a anunțat în program noua compoziție sub titlul *„Scenă de dragoste"*. „Curiozitatea — povestește Paganini — se arată viu atîțată : dar uimirea publicului atinse culmea cînd intrai în sală cu o vioară care nu avea decît două coarde. Nu lăsasem decît coarda *sol* și coarda *mi* ; aceasta trebuia să exprime sentimentele unei fete, prin intermediul celeilalte trebuia să se facă auzit limbajul pasionat al iubitului. Se înjgheba astfel un fel de dialog în care accentele cele mai suave alternau cu izbucnirile pătimașe ale gelo-

ziei. Erau melodii cînd insinuante, cînd tînguitoare, accente de mînie sau de fericire. Venea apoi împăcarea celor doi iubiți care executau un *pas de deux*, încheiat printr-o codă îndrăcită". Descrierea ca și felul de a compune al lui Paganini, conține desigur o bună doză de naivitate, dar, pe o treaptă mai înaltă de gîndire, cam în același mod și-a făcut apariția *Simfonia fantastică* de Berlioz, rodul iubirii lui, de astă dată neîmpărtășită, pentru actrița Harriet Smithson.

Ce l-a determinat pe Chopin să nu facă din împrejurarea inspiratoare programul sau titlul melodiilor sale ? De ce aceste preludii sînt cunoscute ca *Preludiu în do minor* sau *re major* iar nu ca preludiul „furtunii" sau al „păsărelelor" ? Pentru că Chopin, ca și alți mari compozitori, era conștient de caracterul generalizator propriu artei sale. El știa că o dată cristalizată, expresia muzicală are un cuprins spiritual mult mai larg și mai bogat în semnificații decît împrejurarea concretă care a generat-o.

Această superioară conștiință a specificului muzicii poruncește de asemenea compozitorului lucid ca, în fața unei împrejurări stimulatoare pentru imaginația sa, să urmărească nu reconstituirea ei descriptivă, ci exprimarea vibrațiilor stîrnite în suflet. „Maestrul știe bine ceea ce face — spune George Sand despre Chopin. El își rîde de cei care au pretenția să facă ființele și lucrurile să vorbească prin intermediul armoniei imitative. El nu cunoaște această puerilitate. El știe că muzica este o impresie umană, o manifestare a omului care gîndește, o voce omenească ce se exprimă. Este omul în prezența emoțiilor pe care le încearcă, traducîndu-le prin starea de spirit pe care i-o produc, fără a încerca să le indice sonor cauzele". Dacă Berlioz a formulat un program destul de detaliat pentru fiecare din cele cinci părți ale *Simfoniei fantastice*, el a făcut-o nu la modul autobiografic, ci simbolic, mod care ne permite să putem desluși în halucinațiile artistului dezamăgit în visurile sale, semnificații mai generale, în armonie cu sensul atît de vast al muzicii. Pe de altă parte muzica simfoniei este atît de elocventă și totodată atît de autonomă în alcătuirea sa intimă, încît mesajul ei universal-uman se înțelege și fără mijlocirea

programului. Se înțelege chiar mai bine, căci nu mai există pericolul interpretărilor exterioare și ilustrative la care poate împinge imaginea *„Drumului spre supliciu"* sau a *„Nopții de sabat"*.

Înrîurirea creatoare a altor arte

Printre factorii care fecundează imaginația compozitorului este sentimentul de surpriză, de încîntare, sau cel al revelației încercate de el în fața capodoperei unei alte arte. Punîndu-i în vibrație sensibilitatea și fantezia, aceasta naște în el dorința impetuoasă de a găsi echivalentul muzical al imaginii literare sau plastice. Dintotdeauna foarte puternică, această atracție exercitată asupra gîndirii componistice de imaginile altor arte se explică probabil prin acele potențe dramaturgice, picturale, arhitectonice cuprinse în muzică și care fac ca ea să fie în realitate foarte departe de acea „artă pură" cu care teoreticienii estetizanți au încercat s-o identifice. În dezacord cu teoria (hanslickiană, strawinskiană) ce claustra muzica în închisoarea unor forme sonore abstracte, majoritatea compozitorilor s-au arătat foarte ispitiți să experimenteze dezvoltarea potenței literare sau a celei plastice existente în limbajul muzical. Preocuparea de a traduce în sunete impresiile și sentimentele trezite de contemplarea unui tablou sau de urmărirea unui spectacol de teatru a adus muzicii mijloace noi de expresie, i-a lărgit universul. Deși tradițiile acestei înrîuriri se pierd în vremuri destul de îndepărtate, importanța ei pentru muzică a devenit limpede o dată cu romanticii, care au pus problema interacțiunii și cooperării artelor. „Muzicianul cultivat, spunea Schumann, va putea studia cu profit o madonă de Rafael, iar un pictor, o simfonie de Mozart. Ba mai mult : orice actor va sluji sculptorului pentru redarea omului ce se odihnește, iar operele sculptorului vor fi utile personajelor vii ale actorului : pentru pictor, poemul devine imagine, muzicianul va transforma tablourile în muzică". O mărturie a lui Ernest Chausson ne oferă un exemplu tipic pentru răscolirea și iluminarea pe care le pot produce în sufletul compozitorului imaginile unei alte arte :

„Înainte de a părăsi Parisul m-am dus la un frizer ca să mă tund. Știi cît este de plictisitor. Pentru a mă amuza priveam o oribilă gravură ce se afla atîrnată deasupra oglinzii și care-l reprezenta pe Rafael vizitînd atelierul lui Leonardo da Vinci, în timp ce acesta făcea portretul Monei Lissa. Inutil să mai vorbesc despre absurditatea gesturilor lui Rafael sau despre gesturile celorlalte personaje... Nu știu dacă așezarea unor mîini unsuroase pe cap și loțiunile portugheze sînt un stimulent pentru activitatea cerebrală dar, nu știu de ce, m-am gîndit că ar fi amuzant să încerc a compune acea muzică despre care se povestește că o asculta Gioconda în timp ce Leonardo da Vinci o portretiza. Fii sigur că mă gîndesc la o pastișă a vechii muzici mai puțin ca la orice. Aș vrea pur și simplu să exprim în felul meu surîsul misterios al Giocondei și motivul pentru care ea se arată, în aparență, atît de puțin sensibilă la acești frumoși munți albaștri ce o înconjoară și la acest încîntător rîuleț roșu ce curge în spatele ei". O atracție atît de magnetică pot însă exercita doar acele imagini pe care compozitorul le simte înrudite sau acordate cu propriul său mesaj, văzînd în ele exprimarea nebănuit de intensă a freamătului ce pulsează în adîncurile conștiinței sale ; fascinat de o asemenea descoperire, el purcede îndată la interpretarea ei muzicală. Dacă ideea de a o reda muzical pe Gioconda pusese stăpînire pe cugetul lui Chausson, aceasta se explica prin faptul că în tabloul lui Da Vinci compozitorul fusese atras de acea poezie a simțămintelor dulci și învăluitoare, dar totodată enigmatice și difuze pe care, și el, ca muzician, se străduise dintotdeauna să le exprime. Se poate spune că zîmbetul misterios și de o luminoasă nostalgie al Giocondei era *a priori* conținut în muzica lui : nu ni l-am putea imagina cuprins de o iluminare asemănătoare în fața senzualității provocatoare a aparițiilor feminine din pictura lui Rubens.

Inspirîndu-se din capodopera unei alte arte, compozitorul cu gîndire superioară va interpreta imaginea stimulatoare de pe poziția specificului muzicii, artă generalizatoare și psihologică. Nu va pune, cu alte cuvinte, accentul pe detaliile povestirii sau ale tabloului, ci pe *spiritul* său, pe care se va strădui apoi să-l recreeze conform cerin-

țelor logicii muzicale. Impresionat de imaginea lui Don Juan, așa cum fusese ea concepută de Lenau, Richard Strauss a căutat să redea nu succesiunea peripețiilor eroului (această modalitate preocupîndu-l în poemele simfonice următoare, uneori exagerat de ilustrative), ci chintesența spirituală a acestuia, într-o construcție simfonică bazată pe confruntarea și dezvoltarea ideilor muzicale. Imaginea renumitului erou al literaturii universale este sugerată de autor prin două teme : una de avînt impetuos, expusă la început ; cealaltă, ca o chemare eroică și strălucitoare, apărînd la mijlocul poemului simfonic. Cele două teme se întregesc reciproc, schițînd imaginea unui personaj animat de năvalnice pasiuni. Ele ocupă în discursul muzical locul predominant. Nu sînt însă singurele. Între ele se aud două teme feminine : prima se revarsă cu căldură și generozitate, cealaltă este duioasă și evocatoare. Contrastul dintre cele două teme feminine și cele două teme impetuoase este evident, dar nu avem de-a face cu un contrast generator de conflict tematic. Este doar o confruntare care nuanțează portretul lui Don Juan, aruncînd o lumină asupra laturii sentimental-lirice a firii sale. Ar fi exagerat să vedem în aceste teme feminine imaginea diferitelor aventuri amoroase ale eroului. Acest prim poem simfonic al lui Richard Strauss se deosebește de următoarele tocmai prin aceea că discursul muzical conturează un portret prin excelență psihologic al eroului. Logica muzicală domină aci logica literară. De aceea a fost posibil ca Strauss să imprime discursului muzical trăsături ale formei de sonată împletite cu acelea specifice unui rondo. Aceasta face totodată ca elementul expresiv, iar nu cel descriptiv, să fie aici predominant. Muzica nu sugerează peripețiile unui subiect literar detaliat. Singurul moment pe care-l putem lega de o acțiune dramatică este finalul, cu sugerarea vădită a sfîrșitului eroului. În rest însă, nu întîlnim în muzică nici o urmă de succesiune descriptivă. Imaginea muzicală de ansamblu se cristalizează prin înlănțuirea și alternarea temelor care ne dezvăluie laturi diferite ale sufletului eroului. Elementul anecdotic și ilustrativ este neînsemnat și se

subordonează caracterului prin excelență psihologic al muzicii. Asemănătoare este atitudinea lui Hindeminth față de tablourile lui Grünewald *(Concertul îngerilor, Punerea în mormînt, Ispitele Sfîntului Antoniu)* sursă a tripticului său simfonic intitulat *Mathis pictorul,* după cum același principiu l-a călăuzit pe Paul Dukas cînd și-a ales ca subiect pentru un poem simfonic balada *Ucenicul vrăjitor* a lui Goethe. A degaja principiul spiritual, a-l trata în conformitate cu logica muzicală, a subordona elementul descriptiv sau plastic expresiei generalizatoare — iată imperativele de care ei au ținut constant seama. Cînd s-au produs abateri de la acest drum, ele au umbrit mai întotdeauna noblețea și independența gîndirii muzicale. Oricît de ingenioase ar fi imitațiile onomatopeice ale peripețiilor lui Don Quijote, în poemul simfonic cu același nume al lui Richard Strauss — lucrare de anvergură monumentală — aceasta nu atinge bogăția de conținut a lapidarului său *Don Juan.*

Imboldul întîmplării

A devenit de mult larg cunoscută împrejurarea neobișnuită, cu o aparență foarte stranie, care i-a prilejuit lui Mozart compunerea *Recviemului:* cu cîteva luni înainte de a muri, compozitorul primi vizita unui necunoscut care îi comandă această lucrare, plătindu-i totodată și un avans. Se așternu la lucru cu febrilitate, simțindu-se tot timpul îmboldit de imaginea misteriosului necunoscut: „Îmi pierd mințile, sînt la capătul puterilor și nu pot alunga din fața ochilor chipul acestui necunoscut. Îl văd necontenit insistînd, rugîndu-mă și cerîndu-mi nerăbdător lucrarea" îi scria Mozart lui Lorenzo Da Ponte, în septembrie 1791. O simplă întîmplare declanșase procesul cel mai mistuitor de creație pe care-l trăise pînă atunci compozitorul.

Dacă, de obicei, marile teme ale operei unui muzician se cristalizează treptat, pe măsura sedimentării impresiilor căpătate prin contactul cu societatea, natura, cultura, nu sînt rare cazurile cînd ele țîșnesc neașteptat

tat dintr-o împrejurare adusă cu totul întîmplător în drumul existenței compozitorului. Iluminarea produsă în conștiință de asemenea întîmplări este uneori atît de puternică, încît compozitorul sau comentatorii nu ezită să vadă în ele ceva miraculos, să le pună pe seama unor forțe supranaturale. Necunoscutul care-i comanda lui Mozart o lucrare funebră a fost prezent în evocările romanțate, ca un „vestitor al morții".

Remarcabil, într-adevăr, rolul întîmplării nu trebuie însă supraapreciat. Nașterea ideii, a capodoperei, nu este fructul acestei întîmplări, ci al proceselor interne adînci pe care ea le poate stimula, le poate accelera și aduce la suprafață. Impresionantul tragism al *Requiem*-ului nu provine din apariția învăluită de funerar mister a necunoscutului, ci din orientarea tot mai pronunțată a ultimei perioade mozartiene spre o viziune dramatică a vieții, dovadă *Simfonia în sol minor nr. 40, Cvintetul cu două viole în sol minor*, opera *Don Juan*. Compozitorul a exprimat în *Requiem* ceea ce conștiința sa de om și muzician ajuns la maturitate simțea nevoia să spună în acea perioadă umbrită de lipsuri, dezamăgiri, boală, și avînd desigur în atmosfera ei, ceva din freamătul recentei revoluții franceze. Întîmplarea n-a făcut decît să intensifice dramatizarea viziunii artistului. Cît despre caracterul „miraculos" al acestei întîmplări, el era o aparență datorată necunoașterii : miracolul s-a destrămat din clipa cînd cercetările l-au identificat pe necunoscut cu servitorul contelui Walsegg care obișnuia să cumpere și să-și însușească lucrările compozitorilor ajunși în mizerie. Era un diletant ce aspira la gloria de compozitor, declarîndu-se autor al muzicii compusă de alții, dar copios plătită de el. Neștiind acest lucru, Mozart avea toate motivele ca, în frigurile bolii și în exaltarea spiritului să privească la necunoscut ca la un trimis al necruțătorului destin. Ceea ce-l face să scrie, în timpul compunerii *Requiem*-ului, rînduri ca acestea care, alimentînd legenda apariției miraculoase, să dezvăluie totodată cu limpezime apăsătoarea stare sufletească ce domină această perioadă a vieții compozitorului : „...Ceasul îmi este aproape. Sînt pe

punctul de a expira. Nu mă voi mai putea bucura de talent. Viața era totuși atît de frumoasă, cariera părea să evolueze sub auspicii atît de favorabile ! ... Dar destinul nu poate fi schimbat. Nimeni nu-și poate măsura propriile zile : trebuie să mă resemnez. Se va întîmpla ceea ce va dori Providența. Termin : este cîntecul meu funebru și nu trebuie să-l las nedesăvîrșit".

Sub semnul întîmplării fecunde pentru procesul de creație se produce uneori contactul compozitorului cu operele altor arte. Este cazul lui Enescu pe care interpretarea dată de Mounet Sully lui Oedip, într-o seară la Comedia franceză, l-a zguduit atît de puternic încît i-a revelat pe loc tema a ceea ce el avea să numească mai tîrziu „opera vieții mele" : „Ieșind de la Comedia franceză eram halucinat, posedat. O idee fixă îmi cuprinsese mintea : să compun un Oedip". Rolul acestei întîmplări nu poate fi însă just înțeles decît dacă ne amintim că, pe atunci, Enescu era de o bună bucată de vreme intens preocupat să compună o operă pe o temă umană majoră și se afla în căutarea unui libret corespunzător. Întîmplarea s-a dovedit rodnică deoarece venea în întîmpinarea unei profunde necesități interioare. Deși de o altă natură, această stare era înrudită cu acea încordare sufletească pe care o cunoștea Mozart, bolnav, obosit și îndurerat, în vremea cînd ciudatul necunoscut i-a comandat o lucrare funebră. Întîmplarea scotea în calea fiecăruia tocmai tema după care sufletul tînjea confuz și în taină.

Sursele muzicale ale procesului creator

Deosebit de sensibil prin însăși natura gîndirii sale la fenomenele muzicale întîlnite, compozitorul își concepe opera determinat într-o mare măsură de impresiile pe care le depune în conștiința sa, de-a lungul timpului, muzica ascultată, studiată, asimilată. Alături de spiritul epocii, de împrejurările vieții și de imaginile celorlalte arte, trebuie să adăugăm ca o sursă importantă a procesului de creație, muzica însăși, înțeleasă ca o realitate obiectivă și primordială în raport cu gîndirea componistică. Compozitorul se va exprima în sensul orientării pe care i-a for-

versurile noului poet și pregătind această apoteoză prin întreaga evoluție a părților anterioare — idee vreme îndelungată învinuită de a fi transformat simfonia într-un hibrid. În starea de spirit care a declanșat în Beethoven procesul creator, intenția de a îndemna oamenii să fraternizeze, sugerată de poezia lui Schiller, se împletea așadar inseparabil cu dorința de a da o nouă fizionomie, oratorial-dramatică, simfoniei moștenite de la marii săi predecesori clasici. Asemănător a fost procesul petrecut în cazul *Oedip*-ului enescian. Compozitorul a fost pe de o parte stimulat de răscolitorul mesaj al tragediei antice care-l făcea să-și conceapă opera ca pe un îndemn la rezistența morală în fața marilor nenorociri ; pe de altă parte însă, îl atrăgeau și contururile stilistice sugerate de acest subiect, structura muzicală propriu-zisă a operei pe care el și-o reprezenta încă înainte de a compune : „Visez la o muzică asemănătoare priveliștei insulelor din țărmurile grecești. Țărmuri abrupte sau anevoioase, neted desenate, goale, aride, fără o pată, fără un copac, siluete puternice ce se profilează pe mare și pe cerul albastru. Aș vrea să mă inspir de la natura aceea, să scriu o muzică esențială, încă și mai sobră decît aceea a lui Gluck, o muzică de contururi simple și mărețe". Că, pe lîngă subiectul antic, imaginația lui Enescu este îmboldită de un anume ideal muzical, încă înainte de a se fi așezat să compună opera, o dovedește și reacția lui la propunerea libretistului (E. Fleg) de a scrie o lucrare destinată interpretării în două seri consecutive : „Credeți-mă, dragul meu prieten, feriți-vă de tragedia-fluviu. În ceea ce mă privește, întrezăresc ceva foarte concentrat, care să fie totuși foarte liric . . .".

Această năzuință a compozitorului spre o anumită structură, pe care și-o reprezintă încă în faza precreatoare, năzuință numită de noi impuls estetico-stilistic, poate uneori să joace un rol primordial în apariția operei. „Mă gîndeam de mult la o lucrare muzicală humoristică. Orchestra modernă îmi părea deosebit de aptă să sublinieze și să exagereze efectele comice. Citind *Ora spaniolă* de Franc-Nohan, am considerat că această hazlie fantezie se potrivea proiectului meu" — spunea

Ravel, ilustrînd elocvent procesul determinării estetico-stilistice a muzicii. Era o determinare subiectivă, căci creaţia avea ca punct de pornire nu o împrejurare exterioară conştiinţei compozitorului, ci nevoia lăuntrică a acestuia de a-şi lărgi sfera preocupărilor artistice, de a experimenta într-o direcţie nouă. Această nevoie a fost cea care l-a împins pe Ravel spre textul *Orei spaniole*. Spre deosebire de alte situaţii, anterior analizate, elementul din afară nu a avut rolul determinant, declanşator, ci a fost doar catalizatorul unui proces deja început. Aspectele pe care le poate îmbrăca impulsul estetico-stilistic sînt nesfîrşit de variate, interiorul spiritual al unui creator fiind un adevărat univers de frămîntări, de aspiraţii şi de întrebări. Un compozitor foarte tumultuos şi patetic tînjeşte la un moment dat după seninătatea cerească a clasicilor : aşa s-a născut *Mozartiana* lui Ceaikovski sau *Simfonia clasică* de Prokofiev. Evoluţia lui Karlheinz Stockhausen ne pune în faţa unui proces opus : după cîteva piese de un abstracţionism arid, el simte nevoia de a-şi anexa şi domeniul expresiei zguduitoare şi compune apocaliptica sa lucrare *Karré* pentru 4 coruri şi 4 orchestre. Sînt cazuri cînd compozitorul urmăreşte să experimenteze posibilităţile de expresie ale unui instrument sau ale unei grupe instrumentale insuficient valorificate de predecesori : aşa se explică locul neobişnuit de important pe care-l ocupă percuţia în unele lucrări ale lui Bartók, unde li se încredinţează un rol de prim plan (*Muzica pentru coarde, celestă şi percuţie, Sonata pentru două piane şi percuţie*). De o natură asemănătoare este experienţa lui Francis Poulenc, atras de mirajul neobişnuitei atmosfere care ar rezulta prin îmbinarea unui instrument din alte vremuri — clavecinul — cu orchestra simfonică modernă şi, în general, cu stilul modern de gîndire muzicală. După cum se vede impulsul estetico-stilistic este inseparabil de căutarea noului, aceşti doi factori ai procesului de creaţie, delimitaţi doar din nevoi metodologice alimentîndu-se şi stimulîndu-se reciproc.

uimitor și melancolic dialog mă impresionă atît de puternic, încît reușii să-i fixez în memorie elementele muzicale, de altfel foarte simple. Cu altă ocazie, o experiență particulară mă făcu să înțeleg că această arie populară prezenta un interes poetic de prim ordin. Într-un tîrziu de noapte, pe cînd mă întorceam acasă prin canalul cufundat în întuneric apăru dintr-odată luna luminînd palatele și pe gondolierul care-și mișca lent enorma-i vîslă în partea din spate a bărcii. În aceeași clipă acesta scoase un strigăt care aducea aproape a urlet de animal : era un geamăt din adîncuri ce urca în crescendo pînă la un «oh» ! prelungit și se încheia cu această exclamație : «Venezia» ! Urma apoi ceva ce nu mi s-a întipărit în memorie din cauza răscolirii pe care o trăiam. Aceste impresionante imagini care caracterizară pentru mine Veneția acelei perioade, rămînîndu-mi limpezi în amintire, mi-au inspirat în mod direct lenta melodie tînguitoare a cornului de păstor din actul al treilea, deja schițat aici, la Veneția". Întîlnirea cu o melodie de o frumusețe neobișnuită poate aprinde dintr-odată în imaginația compozitorului ideea de a face din ea germenele unei lucrări de anvergură : așa s-au născut Variațiile lui Beethoven pe melodia unui cîntec elvețian sau *Simfonia pe tema unui cîntec de la munte* de Vicent d'Indy. De obicei însă, înrîurirea cîntării populare asupra gîndirii compozitorului este rezultatul unui îndelung contact al acestuia cu poporul : în decursul acestui timp, impresiile folclorice se stratifică în subconștient devenind pe nesimțite, cum ar spune Bartók, o limbă maternă a compozitorului.

Natura înconjurătoare poate fi și ea o sursă muzicală pentru procesul de creație, căci în glasurile ei ingenioase, uneori ascunse, un compozitor cu auz sensibil deslușește sugestii componistice. Ploia, vîntul, tunetul, clipocitul apei, reprezintă pentru el o muzică *sui generis*, ale cărei intonații și ritmuri adesea au fecundat imaginația creatoare. Unii au descoperit o muzică nu numai în aspectele dinamice și sonore, dar și în cele imobile, vizuale ale naturii. Din deslușirea potențelor muzicale ale peisajului, Debussy a făcut un principiu de bază al esteticii sale : „Muzicienii

— spunea el — nu ascultă decît muzica scrisă de mîini abile : niciodată pe cea care este scrisă în natură. A vedea soarele răsărind este mai util decît a asculta *Simfonia pastorală*". Deosebit de interesantă este evoluția atitudinii compozitorilor față de glasurile păsărilor. Vivaldi, Haydn, Beethoven presimțiseră virtualitățile lor muzicale, dar nu le putuseră valorifica decît sumar și naiv, imitînd episodic, în unele lucrări ale lor, cîntul mierlei, al cucului sau al privighetorii. Devenind treptat conștienți de posibilitățile muzicale conținute în glasurile atît de diverse ale păsărilor, compozitorii le-au folosit pe o scară din ce în ce mai largă (Mahler, Saint-Saëns, Enescu, Strawinsky) pentru ca Olivier Messiaen să ajungă — grație unor extraordinare investigații — să facă din ele axul creației sale. „Numai păsările sînt mari artiști ! Ele sînt adevărații autori ai compozițiilor mele", declară el într-un entuziasm care, cu toată exagerarea lui, are un temei foarte real. Din clipa descoperirii acestui filon prețios, el a pornit frenetic la explorarea lui, parcurgînd numeroase regiuni din întreaga lume și notînd particularitățile fiecărei specii de păsări de a cînta. Așa s-au născut compoziții (atingînd uneori dimensiunile marelui ciclu instrumental), cum sînt *Réveil des oiseaux* pentru pian și orchestră, *Chant d'oiseaux* din *Livre d'orgue*, *Oiseaux exotiques*. Este interesant de aflat cum a compus Messiaen una din cele mai importante lucrări ale sale, *Catalogue d'oiseaux*, pentru pian. „Fiecare piesă, spune compozitorul, este rezultatul mai multor perioade petrecute într-o provincie franceză. Poartă ca titlu numele păsării-tip a regiunii alese. Aceasta nu este însă singură : vecinii săi o înconjoară și cîntă la rîndul lor (ceea ce dă o mai mare varietate limbajului piesei) — peisajul său, momentele din zi și noapte care schimbă acest peisaj, toate acestea sînt de asemenea prezente, cu nuanțele, temperaturile, magia parfumurilor lor. Totul este adevărat : melodiile și ritmurile solistului, melodiile și ritmurile vecinilor, contrapuncturile unora și ale celorlalți, răspunsurile, amestecurile, pauzele, corespondența dintre cînt și oră. Era deosebit de dificil să redai la pian timbrurile : fiecare știe că timbrul provine din numărul mai mare sau mai mic de armonice — a

trebuit deci să caut combinații sonore neașteptate, reinventîndu-le în fiecare clipă pentru fiecare pasăre. Pe de altă parte însă, prin întinderea registrului și prin posibilitatea atacării imediate a sunetului, pianul era singurul instrument capabil să concureze în viteza mișcării și deplasarea înălțimilor cu anumiți mari virtuozi, ciocîrlia Lulu, ciocîrlia de cîmpie, pitulicea de grădină, pitulicea cu cap negru, privighetoarea, sturzul muzicant, pitulicea de trestii etc."

Există desigur riscul ca, fascinat de ineditul unor asemenea sonorități, compozitorul să se lase invadat și dominat de ele, ceea ce poate duce la diminuarea mesajului creator. Asemenea momente apar la Messiaen, mai ales în *Oiseaux exotiques,* unde imitarea păsărilor alunecă uneori spre naturalism fărîmițînd și întunecînd logica muzicală, limitînd conținutul muzicii lor la o zonă senzorială. Dominarea compozitorului de către impresiile muzicale poate avea loc și în condițiile influențării lui de către creația altor compozitori sau de către folclor. Supără, și într-un caz și în celălalt, modul necreator al folosirii impresiilor muzicale. Compozitorul conștient de rolul său veghează, de aceea, asupra justei proporții dintre elementele de împrumut, care i-au stimulat gîndirea, și cele originale, care au dezvoltat și transfigurat influențele, acestea din urmă trebuind să precumpănească, să dea tonul muzicii. Bizet a dat o foarte limpede expresie temerii compozitorului de a nu înlocui, fără să-și dea seama, creația prin imitație : „Dacă mi-aș da seama că-l imit pe Wagner, cu toată admirația ce o am pentru el, n-aș mai scrie o singură notă de muzică. A *imita* este apanajul proștilor. Mai bine să faci un lucru prost rămînînd tu însuți, decît copiindu-i pe alții. Și apoi, cu cît modelul este mai frumos, cu atît imitarea este mai ridicolă". Un contemporan al lui Schubert ne aduce la cunoștință panica ce pusese stăpînire pe compozitor cînd îi strecurase îndoieli în legătură cu originalitatea liedului său *Păstrăvul :* „Cînd Schubert a compus micul său lied, ni l-a adus în aceeași zi la Konvikt, pentru a-l încerca și l-am repetat de mai multe ori cu aceeași vie plăcere ; dintr-o dată Holzpfel exclamă : «O, ceruri ! Schubert, ai găsit asta în *Coriolan*». În uvertura acestei opere există într-adevăr un pasaj asemănător cu

acompaniamentul din *Păstrăvul*. Schubert îi dădu imediat dreptate şi vru să distrugă liedul, dar îl împiedicarăm salvînd astfel această minunată muzică".

Factori subiectivi în procesul creaţiei

Căutarea noului

„Am simţit totdeauna în opera mea nevoia unor noi mijloace de expresie. Refuz să mă supun exclusiv sunetelor deja auzite. Ceea ce caut sînt mijloace tehnice noi, capabile să se preteze oricărei expresii a gîndirii şi s-o susţină". Este mărturia unuia din compozitorii cei mai patetici şi mai originali ai veacului, deschizător temerar de drumuri, Edgar Varèse, dar ori şi ce mare compozitor ar fi semnat-o fără ezitare. Repetarea pasivă, impersonală, a modalităţilor găsite de alţi compozitori nu are nimic comun cu creaţia, aceasta presupunînd, ca o condiţie *sine qua non*, făurirea unor valori inedite. Simţul noutăţii aportului său artistic este extrem de dezvoltat la un muzician lucid, în faţa acestuia neexistînd decît două posibilităţi : ori constată că nu are ceva personal de spus, şi atunci renunţă să compună, ori întrezăreşte posibilitatea unui drum nou şi porneşte cu toate puterile la defrişarea lui. Cum însă conţinutul şi forma sînt, în muzică, intim contopite, este de neconceput să spui ceva inedit şi personal fără a descoperi modalităţi noi de expresie. Găsim în însemnările intime ale lui Hugo Wolf foarte tipic exprimată starea de spirit a creatorului conştient de chemarea sa înnoitoare şi căutînd exaltat sonorităţi neobişnuite : „Încă două noi lieduri ! Unul din ele sună atît de cumplit de straniu, încît mă înfioară. Pînă acum n-a existat ceva asemănător. Dumnezeu să-i aibă în paza lui pe bieţii oameni care-l vor asculta într-o zi". Şi, în altă parte : „...ceea ce scriu acum, scriu pentru viitor... De la Schubert şi Schumann, nimic de acest fel nu s-a mai compus".

Acum patru-cinci secole problema nu se punea, desigur, în termenii atît de răspicați pe care-i formulează un Hugo Wolf, un Edgar Varèse. Și totuși, deși nu declarau programatic necesitatea inovației, toți marii compozitori au tins spontan să lărgească sfera mijloacelor muzicii și numai grație acestei strădanii inovatoare a fost posibil ca din firava monodie a cîntului gregorian să crească grandioasele construcții ale maeștrilor polifoniei, iar din acestea să se cristalizeze acea dimensiune nouă a limbajului muzical care era verticalismul armonic. Cum altfel, dacă nu ca profund inovatoare, trebuie caracterizată opera unui Monteverdi, creatorul dramei muzicale, sau a lui Bach, legislatorul sistemului tonal și al fugii ? Cu Haydn și Mozart, exponenții stilului clasic, necesitatea înnoirii, ca parte integrantă a procesului creator, este resimțită și mai acut : la fiecare din ei se manifestă dorința de a spune ceva nou nu numai în raport cu predecesorii, dar și în raport cu propria sa evoluție anterioară : așa-zisa „criză romantică" a lui Haydn, perioada din urmă a lui Mozart. O dată cu Beethoven, căutarea noului devine un proces pe deplin conștient, ceea ce duce la intensificarea lui. Schumann și Liszt deschid un adevărat război publicistic împotriva tradiționaliștilor și imitatorilor proclamînd descoperirea noului ca lege a adevăratei creații.

Rațiunea acestor înfrigurate căutări de noi mijloace a fost și este, în majoritatea covîrșitoare a cazurilor, dorința compozitorului de a face din limbajul muzical un instrument cît mai nuanțat, mai fidel, mai sugestiv de evocare a existenței umane. Fiecare nouă cucerire expresivă reprezintă un pas înainte pe acest drum, dar, o dată cu intrarea în obișnuința compozitorului și a publicului, ea devine insuficientă, se cere depășită și îmbogățită. Fiecare inovație face muzica mai veridică dar, după sedimentarea noilor mijloace, reiese întotdeauna că veridicitatea muzicii este perfectibilă la infinit. Dintr-o preocupare asemănătoare, aceea de a învinge convenționalismul de care la un moment dat orice inovație începe a se acoperi, provin și căutările lui Debussy. După ce îl critică pe Beethoven pentru locul prea mare

ocupat în muzica sa de repetarea ideilor, şi mai ales pe Wagner care, punînd la baza operelor sale leit motivul, „exagerase acest procedeu pînă la caricatură", Debussy preconizează acest ideal : „Aş vrea să se ajungă, şi voi ajunge, la o muzică cu adevărat eliberată de motive, sau formată dintr-un singur motiv continuu, de nimic întrerupt şi revenind mereu asupra lui însuşi. Atunci dezvoltarea va fi logică, strînsă, deductivă ; între două reluări ale aceluiaşi motiv... nu va mai fi obişnuita umplutură, grăbită şi superfluă. Dezvoltarea nu va mai consta în acea amplificare materială, acea retorică de profesionist fasonată prin excelente lecţii, ci va fi luată într-o accepţie mai universală şi, în sfîrşit, psihică".

Există şi cazuri cînd, hipertrofiindu-se şi înăbuşind intenţia comunicării unui mesaj, experienţa inovatoare o apucă pe calea căutării pur formale. Entuziaşmaţi de noutatea combinaţiilor de linii melodice, unii polifonişti din secolul XV ajunseseră să suprapună cîteva zeci de voci ceea ce, desigur, făcea muzica de neînţeles, o tehniciza, o dezumaniza. Tendinţe asemănătoare vădesc unii compozitori din veacul nostru : preocupaţi mai mult ca muzica lor să sune ingenios de cît ca ea să spună ceva, ei consideră, după expresia lui Pierre Boulez, că „primul fetiş ce se cere distrus este acela că *totul* rezidă în «mesajul creator»" şi pun acest „fetiş" pe seama unei „optici mărginite care-şi tîrăşte viaţa sub semnul unei derizorii degradări a romatismului".

Impulsul estetico-stilistic

Oricît de tributar ar fi muzicianul determinării obiective a preocupărilor (influenţa epocii, a împrejurărilor vieţii, a celorlalte arte, a practicii muzicale culte şi populare) actul creator are la originea sa şi ţelul strict artistic pe care compozitorul îl întrevede la lumina temei inspiratoare. Cînd Oda schilleriană a bucuriei a aprins imaginaţia lui Beethoven născînd în el dorinţa compunerii unei simfonii, în conştiinţa Titanului a început a prinde contururi şi ideea de a concepe într-un fel nemaiîntîlnit ciclul muzical : încununînd lucrarea printr-o complexă apoteoză vocal-simfonică, scrisă pe

versurile noului poet şi pregătind această apoteoză prin întreaga evoluţie a părţilor anterioare — idee vreme îndelungată învinuită de a fi transformat simfonia într-un hibrid. În starea de spirit care a declanşat în Beethoven procesul creator, intenţia de a îndemna oamenii să fraternizeze, sugerată de poezia lui Schiller, se împletea aşadar inseparabil cu dorinţa de a da o nouă fizionomie, oratorial-dramatică, simfoniei moştenite de la marii săi predecesori clasici. Asemănător a fost procesul petrecut în cazul *Oedip*-ului enescian. Compozitorul a fost pe de o parte stimulat de răscolitorul mesaj al tragediei antice care-l făcea să-şi conceapă opera ca pe un îndemn la rezistenţa morală în faţa marilor nenorociri ; pe de altă parte însă, îl atrăgeau şi contururile stilistice sugerate de acest subiect, structura muzicală propriu-zisă a operei pe care el şi-o reprezenta încă înainte de a compune : „Visez la o muzică asemănătoare priveliştei insulelor din ţărmurile greceşti. Ţărmuri abrupte sau anevoioase, neted desenate, goale, aride, fără o pată, fără un copac, siluete puternice ce se profilează pe mare şi pe cerul albastru. Aş vrea să mă inspir de la natura aceea, să scriu o muzică esenţială, încă şi mai sobră decît aceea a lui Gluck, o muzică de contururi simple şi măreţe". Că, pe lîngă subiectul antic, imaginaţia lui Enescu este îmboldită de un anume ideal muzical, încă înainte de a se fi aşezat să compună opera, o dovedeşte şi reacţia lui la propunerea libretistului (E. Fleg) de a scrie o lucrare destinată interpretării în două seri consecutive : „Credeţi-mă, dragul meu prieten, feriţi-vă de tragedia-fluviu. În ceea ce mă priveşte, întrezăresc ceva foarte concentrat, care să fie totuşi foarte liric . . .".

Această năzuinţă a compozitorului spre o anumită structură, pe care şi-o reprezintă încă în faza precreatoare, năzuinţă numită de noi impuls estetico-stilistic, poate uneori să joace un rol primordial în apariţia operei. „Mă gîndeam de mult la o lucrare muzicală humoristică. Orchestra modernă îmi părea deosebit de aptă să sublinieze şi să exagereze efectele comice. Citind *Ora spaniolă* de Franc-Nohan, am considerat că această hazlie fantezie se potrivea proiectului meu" — spunea

Ravel, ilustrînd elocvent procesul determinării estetico-stilistice a muzicii. Era o determinare subiectivă, căci creația avea ca punct de pornire nu o împrejurare exterioară conștiinței compozitorului, ci nevoia lăuntrică a acestuia de a-și lărgi sfera preocupărilor artistice, de a experimenta într-o direcție nouă. Această nevoie a fost cea care l-a împins pe Ravel spre textul *Orei spaniole*. Spre deosebire de alte situații, anterior analizate, elementul din afară nu a avut rolul determinant, declanșator, ci a fost doar catalizatorul unui proces deja început. Aspectele pe care le poate îmbrăca impulsul estetico-stilistic sînt nesfîrșit de variate, interiorul spiritual al unui creator fiind un adevărat univers de frămîntări, de aspirații și de întrebări. Un compozitor foarte tumultuos și patetic tînjește la un moment dat după seninătatea cerească a clasicilor : așa s-a născut *Mozartiana* lui Ceaikovski sau *Simfonia clasică* de Prokofiev. Evoluția lui Karlheinz Stockhausen ne pune în fața unui proces opus : după cîteva piese de un abstracționism arid, el simte nevoia de a-și anexa și domeniul expresiei zguduitoare și compune apocaliptica sa lucrare *Karré* pentru 4 coruri și 4 orchestre. Sînt cazuri cînd compozitorul urmărește să experimenteze posibilitățile de expresie ale unui instrument sau ale unei grupe instrumentale insuficient valorificate de predecesori : așa se explică locul neobișnuit de important pe care-l ocupă percuția în unele lucrări ale lui Bartók, unde li se încredințează un rol de prim plan (*Muzica pentru coarde, celestă și percuție, Sonata pentru două piane și percuție*). De o natură asemănătoare este experiența lui Francis Poulenc, atras de mirajul neobișnuitei atmosfere care ar rezulta prin îmbinarea unui instrument din alte vremuri — clavecinul — cu orchestra simfonică modernă și, în general, cu stilul modern de gîndire muzicală. După cum se vede impulsul estetico-stilistic este inseparabil de căutarea noului, acești doi factori ai procesului de creație, delimitați doar din nevoi metodologice alimentîndu-se și stimulîndu-se reciproc.

Preocupări tehnico-pedagogice

Mai limitat decît în cazul impulsului estetico-stilistic, țelul ce-l călăuzește uneori pe compozitor poate avea un caracter strict tehnic. Compunînd acea suită de 48 preludii și fugi, grupate sub titlul *Clavecinul bine temperat*, J. S. Bach intenționa să demonstreze că acordajul temperat permite compozitorului să moduleze și să compună în toate tonalitățile. Considerăm acest imbold ca fiind de ordin subiectiv, deoarece izvora din necesitățile lăuntrice de dezvoltare ale gîndirii muzicale dar, privită din altă perspectivă, crearea *Clavecinului bine temperat* ne apare ca obiectiv determinată. Bach replica unei opinii destul de larg răspîndite pe atunci, conform căreia în anumite tonalități este cu neputință de compus : „în *si major* și *la bemol major* nu se compune decît rar, iar în *fa diez major* și în *do diez major*, niciodată" — scria, în 1728, compozitorul Johann David Heinichen. *Clavecinul bine temperat* făcea parte din categoria operelor ce apar ca ripostă (declarată sau tacită) la anumite curente contemporane autorului. Judecînd după mărturisirile lui Bach, această compoziție „fusese scrisă și compusă spre folosința tineretului doritor să învețe muzica și totodată pentru a le da posibilitatea să-și petreacă plăcut timpul celor deja experți în această artă". Natura specială a preocupărilor din care s-a născut *Clavecinul bine temperat* nu l-a făcut însă pe Bach să uite chemarea sa de poet și filozof al sunetelor. El demonstra posibilitățile sistemului tonal exprimînd acele sentimente, sugerînd acele imagini care stau la baza întregii sale muzici. Desigur mesajul nu se exteriorizează aici ca în *Patimile după Matei* sau *Capriciu la plecarea fratelui iubit*, dar un ascultător sensibil deslușește în spatele severei tehnicități a preludiilor și fugilor lui Bach aceeași caldă înțelepciune, același nobil lirism.

După mai bine de două sute de ani Dmitri Șostakovici își punea în față o sarcină asemănătoare, compunînd ciclul său de 24 preludii și fugi, în toate tonalitățile. Numai că, în timp ce Bach era nevoit să impună sistemul tonal, privit de mulți cu neîncredere, Șostakovici se afla în situația de a apăra acest sistem, expus atacurilor

atonalismului. „Tonalitatea nu și-a epuizat posibilitățile" — iată țelul demonstrației pe care Șostakovici o face subordonînd și el inventivitatea polifonică intențiilor expresive proprii în general operei lui. Căci, la o ascultare atentă, redescoperi în această muzică incisivitatea și nervozitatea din simfoniile sau cvartetele compozitorului.

Spuneam că în *Clavecinul bine temperat* expresia nu are caracterul atît de direct, aproape romantic, din *Patimile după Matei*, după cum preludiile și fugile lui Șostakovici nu au vehemența explozivă a *Simfoniilor a VIII-a* sau *a X-a*. Împingînd mai departe precizarea, voi adăuga că nici înlăuntrul acestor două cicluri, expresia nu are o intensitate egală. Mai liberă și mai impetuoasă în preludii, ea apare în fugi stăpînită de o logică a construcției care domolește și intelectualizează sentimentul. Să reprezinte oare asemenea momente o umbrire a artisticului de către tehnicitate? Nicidecum. Poți gîndi așa numai cînd ești călăuzit de o concepție hiperromantică despre artă, punînd un semn de egalitate între aceasta și sentiment. Arta este însă un fenomen mult mai complex, ca însuși omul ce a făurit-o și pe care îl oglindește; în înțelegerea ei trebuie să fie inclusă și gîndirea care privește lucid, construiește sigură de sine, iar la nevoie, liniștește apele învolburate ale sensibilității. De fapt, în orice creație superioară, elementul constructiv-intelectual trebuie să joace un anumit rol, organizînd și transfigurînd mesajul; nu spunea Enescu — acest romantic prin excelență — că totuși „a compune înseamnă a te constrînge"? Obiectivul major al artistului trebuie să rămînă desigur acela al comunicării emoționale — cum ar fi spus Beethoven, „de la inimă la inimă" — ceea ce însă nu exclude posibilitatea unei variabile dozări a factorului arhitectural-logic, mergînd uneori pînă la frenetica lui exaltare. Este ceea ce face Bach în *Arta fugii*, acest monument închinat rațiunii, pe care însă atît de răspîndita concepție sentimentalistă despre muzică îl ține departe de preferințele celor mulți.

Sensurile artistice superioare descoperite de noi astăzi în compozițiile de proveniență tehnico-pedagogică al vechilor maeștri nu erau nici pe departe bănuite de autorii

lor. Aceştia compuneau avînd în vedere un scop foarte limitat — rezolvarea unor probleme profesionale — dar participau cu toată fiinţa lor artistică şi creau, fără să-şi dea seama, opere cu semnificaţii ce le depăşeau intenţiile. Cu greu îţi vine să crezi că la originea acestor scînteietoare bijuterii, care sînt sonatele lui Domenico Scarlati, adevărată chintesenţă a spiritului plastic, stă ţelul atît de modest, cuprins în aceste cuvinte introductive ale autorului : „Cititorule, oricine ai fi — diletant sau profesionist — nu te aştepta să găseşti în aceste compoziţii o concepţie profundă : sînt doar glume muzicale ingenioase, al căror ţel constă în a-ţi forma siguranţa cîntatului la clavicembal".

Constructivism

Se întîmplă însă, şi nu rareori, ca elementul constructiv-tehnic să pună totală stăpînire pe gîndirea componistică. Din organizator al mesajului el devine scop în sine, alfa şi omega procesului de creaţie. Încetînd a se mai preocupa să transmită ceva important oamenilor, compozitorul este obsedat în exclusivitate de modul cum îşi va structura exprimarea. Problemele psihologice, etice, poetice sînt alungate de problematica arhitecturală care se erijează despotic ca singura compatibilă cu specificul muzicii. Gluck spunea că atunci cînd se aşază să compună o operă el se străduieşte să uite că este muzician : parafrazîndu-l, compozitorul de mentalitate constructivistă poate spune că, aşezîndu-se să compună o operă, el nu se gîndeşte la altceva decît la muzică. Bineînţeles la o muzică de concepţie hanslickiană, constînd adică numai din „forme sonore în mişcare". Este exact principiul care reiese dintr-un renumit dialog al lui Strawinsky cu un ziarist, curios să ştie dacă în timp ce compunea baletul *Apollon musagète*, autorul îşi reprezenta peisajul şi oamenii străvechii Elade. „Nu, domnule, răspunse foarte pămîntean Strawinsky, mă gîndeam la instrumentele cu coarde !". Chiar dacă acest schimb amuzant de cuvinte este de ordinul anecdotei, trebuie să-i recunoaştem absoluta verosimilitate, replica strawins-

kyană fiind întru totul în spiritul crezului exprimat de compozitor în *Poetica muzicală*: „A compune înseamnă pentru mine a ordona un anumit număr de sunete, după anumite raporturi intervalice".

Fenomen specific veacului al XX-lea, constructivismul a apărut ca reacție la excesele postromantismului și expresionismului, curente care, între 1900—1930, împinseseră atît de departe vehemența afectivă, încît muzica era amenințată să-și piardă echilibrul spiritual și structural. Tonalitatea, pivot tradițional al gîndirii muzicale, era pe cale să fie dislocată de apele furtunoase ale sensibilității maladiv dezlănțuite. În fața acestei situații, compozitori ca Strawinsky și Hindemith vor preconiza o muzică solid construită pe baza logicii componistice clasice, o muzică în care autoexprimarea pasionată va face loc obiectivității și luciditații. Incontestabil că, la apariția sa, constructivismul avea o rațiune profundă, îndeplinea o funcție pozitivă : chiar dacă lasă o impresie de ariditate, *Concertul pentru orchestră* de Strawinsky sau *Simfonia serena* de Hindemith încîntă totuși ascultătorul prin limpezimea neoclasică a desfășurării lor. Cu timpul însă, spiritul constructivist al conceperii muzicii s-a hipertrofiat, apucînd-o pe drumuri care nu mai țineau seama de frumusețea intrinsecă a expresiei și obligînd procesul de creație să intre în tiparele mortificatoare ale unor dogme.

Ceea ce imprima o asemenea direcție constructivismului era instaurarea crescîndă a metodei dodecafonice în practica unor compozitori occidentali. Problema fundamentală a creației, dacă nu chiar unică, se arăta a fi aceasta : exprimarea trebuie astfel concepută încît totul să decurgă din seria celor 12 sunete alcătuite de compozitor și nimic să nu amintească de vechea ordine tonală. Iată cum își concepe *Variațiile pentru orchestră op. 30*, Anton von Webern, compozitor al cărui geniu n-a putut fi însă eclipsat nici de această abstractă și tehnicizată înțelegere a muzicii : „*Tema* variațiilor — spune el în *Drumul spre muzica nouă* — este concepută de o manieră periodică, dar are un caracter *introductiv*. Întreaga lucrare corespunde formei unei *uverturi*.

Tema introductivă este urmată de șase variații : prima aduce, ca să spunem așa, tema principală a uverturii *(andante)* într-o prezentare completă ; a doua are o funcție de punte ; a treia aduce tema secundară ; a patra, reluarea temei principale, dar sub formă de dezvoltare ; a cincea, care repetă caracterul introducerii și totodată al punții, conduce spre codă, aceasta echivalînd cu a șasea variație. Tot ceea ce se petrece în această lucrare se sprijină pe două motive enunțate în prima și în a doua măsură de către contrabas și oboi. Dar reducția poate merge și mai departe, căci cel de al doilea motiv este deja propria sa retrogradare : ultimele două sunete sînt retrogradarea primelor două, dar cu valori ritmice dublate. Îi urmează, la trombon, din nou primul motiv, dar în valori diminuate la jumătate. Astfel este construită seria mea : grupînd de trei ori cîte patru sunete". Socotind că Webern nu a mers pînă la capăt în rigoarea sa serială, unii urmași ai săi și-au propus să extindă această concepție asupra tuturor elementelor muzicii, impunînd procesului de creație nu numai seria de sunete, dar și serii de ritmuri, de timbruri, de nuanțe. Astfel formulează K. Stockhausen acest rigorism serial : „Principiul serial vrea ca, înainte de a se apuca de lucru, compozitorul să aleagă un număr limitat de diferite mărimi ; ca aceste mărimi să fie de proporții vecine ; ca ele să se ordoneze într-o succesiune și după intervale determinate ; ca această alegere să se aplice tuturor elementelor compoziției ; că din aceste *serii originale* să fie deduse alte serii ; ca aceste serii să servească la compunerea unor suprastructuri, variate la rîndul lor după legile seriei ; ca proporțiile seriei să constituie principiul general al operei de compus, căreia îi asigură logica formală necesară".

Se pare că nu principiul serial în sine generează constructivismul, cu inerenta sa cerebralitate, aridă, ci un anumit fel — dogmatic, neartistic — de a-l mînui. Dacă se poate compune constructivist pe baza metodei tonale, cum făcuseră Strawinsky și Hindemith, rezultă că este nefiresc să vedem în constructivism un corolar al serialismului ; nu este mai aproape de adevăr să considerăm că, așa cum se întîmplă cu sistemul tonal, pe baza seria-

lismului se poate compune atît o muzică abstractă cît şi una expresivă, umană ? — aceasta este întrebarea pe care şi-o pune Luigi Dallapiccola şi căreia îi răspunde în modul următor : „Ceea ce scriu porneşte din speranţa de a-i convinge pe oameni că chiar şi un compozitor care nutreşte simpatie pentru tehnica dodecafonică nu este neapărat rupt de viaţă, ci îşi trăieşte, ca toată lumea, propria-i existenţă, cu miile ei de amărăciuni şi cele cîteva bucurii". Crez convingător realizat de compozitor în opere a căror structură serială nu a constituit o stavilă în exprimarea unei viziuni de intens dramatism şi nobil umanism : *Prizonierul, Cîntece din închisoare, Zbor de noapte.* Seriile capătă la el semnificaţia estetico-filozofică a leitmotivelor wagneriene. Comentîndu-şi opera *Prizonierul,* Dallapiccola spune : „Lucrarea este scrisă după sistemul dodecafonic. Seriile principale sînt în număr de trei : cea a rugăciunii *Doamne ajută-mă să-mi urmez drumul,* cea a speranţei şi cea a libertăţii care, într-un anumit sens, îndeplinesc funcţii de teme conducătoare. Acestora li se adaugă variate combinaţii dodecafonice, dintre care mai importante sînt cele constituite pe cuvîntul *frate,* susţinut de două acorduri minore perfecte şi pe *Roclandt* prin şase cvinte micşorate".

Desfăşurarea actului creator

Inspiraţia

Acumularea impresiilor şi căutarea încordată culminează la un moment dat printr-o stare de neobişnuită clarviziune, cînd compozitorului i se conturează ideea fundamentală, fizionomia viitoarei sale opere. Clarviziune cu rădăcini adînci în viaţa afectivă a compozitorului : revelaţia ideii se face la lumina strălucitoare a unei puternice combustii psihice. Pana lui Thomas Mann evocă sugestiv în „Doctor Faustus" acest moment hotărîtor

al procesului de creație : „Evident, și de altfel după propria sa mărturisire, acest om trăia într-o stare de înaltă tensiune, de inspirație nu euforică ci turmentată, hăituită, în care, o dată limpede întrevăzută și formulată, problema [...] se confunda cu soluția sa ; i se impunea, îl lumina și de-abia îi mai lăsa timpul necesar pentru a-și nota ideile care se fugăreau, nu-i dădeau pace, îl subjugau. Deși încă foarte șubred, lucra zilnic zece ore, întrerupîndu-se numai pentru un scurt repaos de prînz și uneori o plimbare în aer liber, în jurul lui Klammerwalde pe Zionsberg — excursii rapide, asemănătoare mai degrabă unei încercări de evadare decît unei destinderi. Mersul său, cînd precipitat, cînd șovăitor, trăda agitarea din care ele izvorau. Am văzut, am putut constata, de-a lungul multor seri de sîmbătă, petrecute în compania lui, cît de puțin își domina această neliniște, cît de puțin izbutea să se mențină în starea de destindere pe care o căutase întreținîndu-se cu mine pe teme cotidiene sau banale. Îl văd părăsindu-și brusc atitudinea nepăsătoare, ridicîndu-se ; privirea îi devenea fixă, ca și cum ar fi pîndit ceva, buzele i se întredeschideau și o roșeață care-mi era penibilă, ca un semn de febrilitate, îi urca în obraji. Ce se întîmpla ? Era una din iluminările melodice la care se găsea — aș fi tentat să spun — expus în acele zile și în cadrul cărora își spuneau cuvîntul forțe pe care vreau să le ignor". Compozitorul cuprins de această exaltare, Adrian Leverkühn, este desigur un personaj imaginar, dar trăirile pe care i le atribuie scriitorul nu țin cîtuși de puțin de domeniul închipuirii. Pentru a ne convinge de realitatea evocării lui Mann, să încercăm a pătrunde în intimitatea lui Ceaikovski (a cărui biografie i-a sugerat de altfel scriitorului unele aspecte ale lui Adrian Leverkühn). „Cuvintele sînt neputincioase — spune el — să exprime bucuria fără margini care mă cuprinde cînd concep o idee nouă și aceasta începe să capete o formă. Uiți totul, ești ca nebun, întreaga ființă tremură, freamătă, de-abia ai timp să schițezi contururile elementare, atît de repede se succed ideile. Uneori, în plin elan magic, un șoc venit dinafară te trezește din această stare de somnambulism... Întreruperile acestea sînt chinuri inexplicabile...

Dacă această stare a artistului denumită inspirație, și pe care am încercat să o definesc, s-ar prelungi fără întrerupere, el n-ar putea să trăiască. Coardele ar plesni, iar instrumentul s-ar sparge în bucăți. Un lucru este totuși indispensabil : trebuie ca ideea esențială a operei, ca și silueta generală a diferitelor părți, să nu se datoreze unei căutări, ci să apară spontan, ca efect al acestei puteri supranaturale incomprehensibile ce n-a putut fi niciodată analizată și care se numește inspirație".

Ceea ce conferă acestor momente o aureolă misterioasă — de aci și părerea lui Ceaikovski că ele sînt emanația unor „puteri supranaturale" — este caracterul cu totul instantaneu al inspirației. Nu vine atunci cînd intelectul sau nevoia o solicită, ci atunci cînd, lăuntric, s-a produs printr-o evoluție ascunsă înțelegerii raționale — saltul declanșator de forță creatoare. Ea poate apare în împrejurări dintre cele mai neașteptate, adeseori departe de masa de lucru unde, desigur, compozitorul ar fi mai bine pregătit să-i primească vizita. „Mă întrebi de unde îmi iau ideile ? îi scria Beethoven lui Ludwig Schlösser. Nu pot să-ți spun cu certitudine căci ele vin fără a fi fost chemate, deodată sau treptat ; am sentimentul că pot să le prind cu mîna în mijlocul naturii, în pădure, în timpul plimbărilor, în tăcerea nopții, dimineața în zori, sub presiunea unor stări sufletești care la poet se exprimă în cuvinte, iar la mine se transformă în sunete, îmi vîjie și-mi țiuie în urechi, se agită pînă ce în sfîrșit, punîndu-le pe note, le am în fața ochilor". De remarcat că printre situațiile menționate de Beethoven nu se găsește ședérea la masa de scris ! Iată însă și un caz cînd viziunea inspirată a noii opere apare în timp ce compozitorul stă în cabinetul său de lucru, dar fără a-i oferi prin aceasta mai multe comodități : cufundat în muncă la altă operă, el se vede asaltat de o cumplită dilemă — să-și desăvîrșească opera aflată pe șantier sau să alerge după viziunea brusc întrezărită de imaginație ? În aceste condiții s-a născut ideea uneia din capodoperele lui Strawinsky : „Într-o zi, cînd lucram la Petersburg, la ultimele pagini din *Pasărea de foc*, am avut viziunea cu totul neașteptată (deoarece

gîndurile mele erau absorbite de cu totul altceva) a unui ritual sacru păgîn : bătrînii înțelepți stau în cerc și privesc dansul ce-l execută înainte de a muri fecioara pe care ei o aduc jertfă zeului primăverii pentru a-i cîștiga bunăvoința. Aceasta a devenit tema lucrării *„Sfințirea primăverii"*.

Cea mai senzațională este desigur dezlănțuirea inspirației în stare de ațipire sau somn, adică atunci cînd este cel mai puțin așteptată, iar captarea ei trebuie să se producă cu o iuțeală fulgerătoare pentru ca viziunea-vis să nu se destrame : „Înapoindu-mă în cursul după-amiezei acasă, povestește Wagner, m-am întins pe o canapea tare, așteptînd somnul dorit. Dar somnul nu veni și simții numai cum alunec într-o somnolență, în timpul căreia mi se păru că mă cufund într-un repede curent de apă. Murmurul acestei ape luă curînd un caracter muzical : era acordul lui *mi bemol major*, răsunînd și plutind în arpegii neîntrerupte. Mai tîrziu, aceste arpegii se schimbară în figuri mai accelerate, dar acordul în *mi bemol major* nu se modifică și persistența lui părea că dă o semnificație profundă elementului lichid în care mă cufundasem. Deodată avui senzația că undele mă acoperă în cascadă și, înspăimîntat, mă trezii. Îmi dădui imediat seama că îmi apăruse motivul preludiului din *Aurul Rinului* așa cum îl purtam în mine, fără să fi izbutit a-i da pînă atunci o formă". Senzaționale, asemenea împrejurări nu sînt totuși dintre cele mai rare. Poate și mai spectaculoasă decît experiența lui Wagner fusese revelația nocturnă a lui Giuseppe Tartini : „Visam într-o noapte a anului 1713 că am făcut un pact cu diavolul, acesta urmînd să se pună în serviciul meu. Tot ce îmi propunea reușea, iar dorințele îmi erau întotdeauna devansate de către noul meu servitor. Îmi veni atunci în gînd să-i dau vioara mea, pentru a vedea dacă va izbuti să cînte pe ea ceva ; mare îmi fu uimirea cînd auzii o sonată atît de ciudată și atît de frumoasă, executată cu atîta superioritate și inteligență, încît mi se părea că nu fusesem niciodată în stare să compun ceva asemănător. Eram atît de surprins, încîntat, fascinat, încît aproape îmi pierdusem respirația. Această violentă senzație mă trezi. Pusei numaidecît mîna

pe vioară în speranța de a regăsi o parte din ce auzisem : a fost însă zadarnic. Piesa compusă atunci a rămas, într-adevăr cea mai bună din lucrările mele, și continui s-o numesc *Sonata diavolului,* dar e atît de inferioară celei care mă impresionase în somn, încît aș fi fost în stare să zdrobesc vioara și să abandonez pentru totdeauna muzica, dacă mi-ar fi fost posibil să mă privez de bucuriile pe care mi le prilejuiește".

Dezlănțuirea inspirației reprezintă încununarea unei muncii, a unor căutări îndelungi, neluminate uneori de nici o speranță, asemănătoare unui șuvoi subteran care își croiește cu greutate drum printre straturi și dintr-odată, dînd de o crăpătură, țîșnește impetuos spre suprafață. Pentru ca harul ei să coboare miraculos, căutarea anevoioasă este indispensabilă : e prețul de jertfă fără de care nici o iluminare nu poate fi obținută. Crezînd în originea supranaturală a inspirației, Ceaikovski — ca de altfel toți marii artiști — a fost în același timp conștient că numai prin munca tenace se pot crea condiții favorabile producerii ei : „Este un oaspete care nu vine la prima invitație — spunea el. Așteptînd-o, trebuie să lucrezi, și un artist autentic nu poate rămîne cu brațele încrucișate pentru că nu este într-o dispoziție creatoare. Dacă aștepți dorința prielnică, în loc să mergi în întîmpinarea ei, poți ușor fi cuprins de lenevie și apatie. Trebuie să nu te lași, să ai încredere, și inspirația va veni". Iată de ce marii compozitori au subliniat întotdeauna nu atît momentul sublim al iluminării, cît munca răbdătoare și perseverentă care l-a făcut posibil. „Am muncit mult : oricine se va strădui ca mine, va putea face ceea ce fac", spunea Bach cu o modestie pe care numai la spiritele superioare o întîlnim. „Doar 30% din procesul creației este inspirație, restul reprezintă muncă", repeta Enescu. Strawinsky merge și mai departe, punînd reușita creației pe seama căutării lucide și aruncînd chiar oarecare umbră asupra inspirației : „Cea mai mare parte a melomanilor crede că ceea ce dă imbold imaginației creatoare a compozitorului este o anumită tulburare emotivă, cunoscută în general sub numele de inspirație. Nu mă gîndesc să refuz inspirației rolul cuvenit în geneza pe care o stu-

diem : pretind numai că nu este cîtuşi de puţin condiţia prealabilă a actului creator, ci o manifestare secundară în ordinea timpului. Inspiraţie, artă, artist — tot atîtea cuvinte cel puţin ceţoase care ne împiedică să vedem clar într-un domeniu unde totul este echilibru şi calcul, unde adie suflul spiritului speculativ. Apoi, şi numai apoi, se va naşte această tulburare emotivă care stă la baza inspiraţiei şi despre care se vorbeşte cu nerușinare, dîndu-i-se un sens care ne jenează şi compromite lucrul însuşi. Nu apare oare limpede că emoţia nu este altceva decît o creaţie a creatorului aflat în luptă cu această necunoscută care nu este încă obiectul creaţiei sale şi trebuie să devină o operă ?"

Amprenta constructivistă a acestei viziuni nu trebuie să ne împiedice a desluşi grăuntele important de justeţe al felului cum Strawinsky înţelege procesul creator. Inspiraţia nu vine decît aceluia care o caută sau, cum a spus Ravel — „inspiraţia nu e decît o recompensă dată muncii de zi cu zi".

Trudă şi spontaneitate

Inspiraţia permite artistului să întrezărească ideea, atmosfera, conturul general al viitoarei opere. De-abia acum însă începe creaţia propriu-zisă : compozitorul trebuie să găsească forma care limpezeşte şi adînceşte viziunea iniţială, o organizează într-o expresie comunicabilă. Proces complex în care luciditatea intelectuală, elanul fanteziei şi tenacitatea voinţei sînt deopotrivă mobilizate, alcătuind acea stare de concentrare febrilă specifică unui compozitor posedat de ideea operei sale.

Ritmul evolutiv al acestui proces nu este însă acelaşi la toţi compozitorii. Să-l urmărim bunăoară pe Enescu, în momentele creaţiei : „Pe măsură ce îmi vin ideile, îmi fac însemnări, un teanc de însemnări, pe care le măzgălesc pînă ce nimeni nu mai înţelege nimic... Dar ce muncă de ocnaş ! Şterg, răzuiesc, mai mult şterg decît scriu. Mai ales aştept... ascult... S-ar spune că un personaj străin de mine, şi totuşi destul de intim, îmi propune, una după alta, mai multe soluţii. Şi eu arbitrez, aleg, încerc toate

aceste versiuni diferite pentru a vedea dacă forma lor rezistă. Din momentul în care începe ceea ce eu numesc *trituraţia armonică*, adică primul stadiu rudimentar al redactării, sînt salvat : cel puţin ştiu ce am de făcut". Este compozitorul pentru care a crea înseamnă a scormoni în subteranele imaginaţiei, unde metalul nobil nu se lasă decît anevoie smuls conglomeratelor. Prototipul unui asemenea fel de a compune rămîne, desigur, Beethoven, cu celebrele sale carnete de schiţe, unde ideile străbăteau întregi metamorfoze pînă a deveni teme de simfonii şi sonate, cu acea perseverenţă de oţel care-l făcuse să compună pentru *Fidelio* patru uverturi, în căutarea expresiei celei mai adecvate intenţiilor sale. Acest fel de a crea, trudit şi de lungă durată, reprezintă calea pe care o apucă compozitorii cu înclinare reflexivă sau preocupaţi intens de ineditul exprimării, de cizelarea migăloasă a detaliilor. Wagner, Debussy, Honegger sînt exemple dintre cele mai caracteristice. Nu înseamnă că, aparţinînd acestui mod, să-i zicem beethovenian, de a crea, compozitorul nu-şi poate cîteodată realiza operele cu o uşurinţă surprinzătoare chiar şi pentru el. I s-a întîmplat lui Gustav Mahler care, deşi în genere muncea îndelung — uneori ani — la cîte o simfonie — a compus *Simfonia a VIII-a* — cea mai spectaculoasă ca anvergură — în mai puţin de trei luni (ceea ce desigur, în raport cu ritmul creaţiei lui Haydn, era încă foarte mult, dar în raport cu propriul său fel de a compune, reprezenta o adevărată performanţă). Explicaţia trebuie căutată în neobişnuit de puternica şi prelungita ardere interioară, într-o anumită dexteritate pe care compozitorul şi-o crease lucrînd în acest gen.

Există însă compozitori la care, de regulă, procesul creator se desfăşoară spontan şi fluent, fără acea chinuitoare căutare care-l făcuse pe Beethoven, cum am mai spus, să scrie cîteva versiuni ale uverturii la „Fidelio", iar pe Enescu să lucreze aproape 20 de ani la *Oedip*. Într-o istorică întîlnire, Wagner, în plină şi impetuoasă ascensiune află cu uimire de la Rossini, ajuns pe atunci la amurg, că pentru compunerea *Bărbierului din Sevilla* nu a fost nevoie decît de 13 zile.

„Treisprezece zile — exclamă Wagner ! Faptul este desigur unic ! Admir maestre cum, în asemenea condiții, obligat adică la viața de boem despre care mi-ați vorbit, ați putut scrie unele pagini din *Otello*, din *Moise*, pagini superioare care poartă nu amprenta improvizației, ci aceea a unei munci gîndite, bazată pe concentrarea tuturor forțelor cerebrale.

— Oh ! răspunse Rossini, aveam ușurință și mult instinct !" Și, cu un spirit autocritic ce-i face cinste, Rossini vorbi despre muzica sa ca despre ceva minor, în raport cu cea a maeștrilor germani și îndeosebi a lui Beethoven, această «Minune a omenirii». Căci într-adevăr facilitatea modului de a compune este adesea legată și de o anumită subțirime, dacă nu chiar inconsistență, a conținutului. De obicei în invidia admirativă cu care compozitorii de tip beethovenian, cei înclinați spre elaborarea migăloasă, vorbesc despre colegii înzestrați cu această rossiniană ușurință, există mai totdeauna o nuanță de ironie (și fără îndoială că ea există și în politicoasa uimire a lui Wagner). Performanțele de viteză în procesul componistic atrag după sine suspiciunea superficialității. „Dacă ai ști — spunea Bizet într-o scrisoare — cu cîtă greutate lucrez, ai înțelege de ce am înaintat în lucru mai puțin decît speram. Nu am încredere în ușurința mea : am în jurul meu zece băieți inteligenți care nu vor fi niciodată decît artiști mediocri, și aceasta din cauza fatalei încrederi cu care se lasă duși de marea lor îndemînare. Îndemînarea este aproape indispensabilă în artă, dar ea nu încetează să fie periculoasă decît în momentul cînd omul și artistul s-au maturizat. Nu vreau să compun ceva *drăguț*, vreau ca înainte de a începe o bucată să am idei. Ceea ce mă cam paralizează, și cred că nu voi depăși această stare decît peste unul sau doi ani". Și totuși, ușurința compunerii muzicii nu i-a împiedicat pe un Mozart sau un Schubert să lase opere de o divină frumusețe. Nu vom găsi în ele tumult și filozofie, arhitectură complexă sau descoperiri armonice, dar în elanul lor gingaș, în seninătatea doar vag umbrită de o dulce melancolie, se oglindește tot ce este apolinic în sufletul uman.

Ar fi schematic să încercăm a-i repartiza pe toți compozitorii în cîte una din cele două categorii. Am enunțat aici coordonate fundamentale care nu scutesc de obligația studierii cazurilor complexe, intermediare, dificil de subsumat unui tip componistic pur. Iată-l de pildă pe Chopin, artistul a cărui muzică atît de directă ne-ar îndemna să-l definim ca pe o întruchipare a spontaneității. Lucrurile stăteau în realitate cu totul altfel. Într-adevăr, ne spune George Sand în jurnalul ei, „creația sa era spontană și miraculoasă. O găsea fără s-o caute, fără s-o prevadă. Îi venea la pian, neașteptată, totală, sublimă, sau îi apărea în minte în timpul unei plimbări, și se grăbea s-o audă sunînd la instrument. Dar atunci începea munca cea mai chinuitoare la care am asistat vreodată. Era un șir de eforturi pline de nehotărîre și nerăbdare pentru a regăsi anumite detalii ale temei, așa cum o auzise el : voind să scrie ceea ce compusese se dedea unei analize excesive, iar regretul de a nu găsi forma pură îl arunca într-un fel de disperare. Se închidea zile întregi în camera sa, plîngînd, mergînd, sfărîmînd penițele, repetînd și schimbînd de sute de ori o măsură, scriind-o și ștergînd-o de tot atîtea ori, și reîncepînd a doua zi cu o perseverență minuțioasă și disperată. Stătea pînă la șase săptămîni aplecat asupra unei pagini pentru ca să o scrie pînă la urmă așa cum o concepuse în primele schițe".

Meandrele elaborării

Mai spontan sau mai reflexiv, compozitorul devine din primele clipe ale iluminării sale creatoare constructorul unui microcosmos, cu legile sale specifice, cu autonomia și originalitatea sa. Perspectiva aceasta demiurgică îi dă unui muzician lucid fiori, mai ales atunci cînd se pune problema compunerii unei opere fără suport literar. Căci, spune Honegger, spre deosebire de pictor sau sculptor care, lucrînd, are în față modelul, „muzicianul trebuie să-și inventeze mai întîi modelul, iar apoi să-l reproducă. Dacă vreau să scriu o sonată pentru pian și vioară, n-am absolut nimic în fața ochilor sau în memorie. Trebuie să inventez totul". Pentru Strawinsky, cu toată obiectivitatea

glacială a concepției lui despre muzică, clipele trecerii de la viziune la realizare sînt impregnate de o mare neliniște : „Mă cuprinde un fel de groază cînd, în momentul începerii lucrului și în fața infinității de posibilități oferite încerc senzația că totul îmi este permis. Dacă totul îmi este permis, adică și lucrul cel mai bun și lucrul cel mai rău, dacă nici o rezistență nu mi se opune, orice efort este de neconceput — nu pot clădi pe nimic — și orice întreprindere este zardanică". Și această angoasă durează pînă cînd compozitorul descoperă punctul ferm de pornire de la care să-și poată desfășura construcția.

Necesitatea despre care vorbea Honegger, aceea de a-și inventa modelul înainte de a începe compoziția propriu-zisă, îl obligă pe compozitor la o intensă activitate intelectuală menită să-i clarifice jaloanele pe care se va îndreapta opera de elaborare. Umplerea portativelor cu semne negre reprezintă de obicei materializarea unei viziuni care s-a închegat în conștiința artistului printr-un efort susținut de gîndire. Închegarea mentală a viziunii merge uneori atît de departe, încît cuprinde opera în totalitatea ei, cum reiese din această foarte elocventă mărturie a lui Beethoven : „Port ideile cu mine multă vreme, înainte de a le așterne pe hîrtie, modific, elimin, încerc pînă sînt satisfăcut : atunci începe în mintea mea adevărata prelucrare *(die Verarbeitung)* în mare, în mic, în sus și în jos, și cum sînt conștient de ceea ce vreau, nu pierd niciodată ideea care germinează în adîncuri, aceasta urcă, crește și se înalță, aud și văd tabloul în toată extinderea sa ; ca într-o șarjă, opera apare în fața spiritului meu, și nu-mi rămîne decît munca transcrierii, ceea ce merge repede ... Adesea lucrez simultan la mai multe compoziții, fără a fi pîndit de pericolul încurcării lor". Nu trebuie trasă concluzia că această elaborare mentală minuțioasă este atributul exclusiv al compozitorului de tip beethovenian, adică acela care-și găsește cu îndelungă trudă expresia potrivită. Întîlnim acest proces și la un compozitor de cea mai spontană esență, cum este Mozart, ceea ce dovedește că — cel puțin în cazul marilor muzicieni — ușurința exprimării nu exclude o intensă activitate prealabilă a reflexivității.

Îndată ce deţin o arie, spune el, o alta vine să i se adauge, potrivit cu nevoile compoziţiei totale, ale contrapunctului şi instrumentaţiei, încît toate bucăţile sfîrşesc prin a forma pasta... Opera creşte, o extind necontenit şi o fac din ce în ce mai distinctă, astfel încît compoziţia, oricît ar fi de lungă, ajunge să se completeze în mintea mea". Bineînţeles că la Mozart această elaborare preredacţională a muzicii, lipsită de zbucimul căutării beethoveniene, va purta marca uimitoarei sale spontaneităţi.

Proces într-o foarte mare măsură raţional şi lucid, căutarea formei poate uneori aduce după sine o diminuare a elanului creator. „Cîteodată, mărturiseşte Ceaikovski, inspiraţia dispare, şi trebuie să te apuci să o cauţi — iar adeseori zadarnic. N-ai atunci încotro şi trebuie să recurgi la un procedeu tehnic de lucru, absolut rece şi voit. Poate că tocmai aceste momente sînt cauza acelor pasaje, întîlnite chiar în lucrările marilor maeştri, în care coerenţa organică este deficitară şi în care se pot distinge legături artificiale, cusături şi bucăţi înădite". Enescu făcea parte dintre compozitorii care, deşi extrem de reflexivi în procesul de creaţie, nu cunosc această sleire, fie ea chiar episodică, a elanului creator: „Ceva freamătă în inima mea şi nu se opreşte nici ziua, nici noaptea. Cînd compun, nu simt necesitatea, aşa cum se întîmplă la unii din confraţii mei, de a-mi reîncălzi în fiecare dimineaţă spiritul, de a mă *repune în drum*, pentru motivul că nu mă opresc niciodată. Nu există vre-o întrerupere în visul meu interior".

Oricît de minuţios şi-ar reprezenta opera în viziunea sa mentală, compozitorul nu poate evita surprizele — agreabile sau dimpotrivă — pe care desfăşurarea materială a execuţiei i le scoate în cale, logica procesului creator avînd o autonomie a sa, mai puternică decît intenţiile compozitorului. Cu atît mai frecvente vor fi aceste suprize în cazul compozitorilor la care execuţia nu este precedată de o elaborare interioară prea minuţioasă. Neprevăzuturile sînt nesfîrşit de variate, imposibil de inventariat, altfel n-ar mai fi neprevăzuturi. Practica arată totuşi că, printre cele mai des întîlnite este

sentimentul impasului : compozitorul nu mai întrezărește încotro să-și depene firul gîndirii, împotmolită în cine știe ce dificultăți de ordin estetic sau strict tehnic. Reacțiile sînt, în asemenea împrejurări, foarte individuale. Iată-l pe Honegger : „Cînd un obstacol neprevăzut mă oprește, mă ridic de la masa de lucru, mă așez în fotoliul ascultătorului și îmi spun : «După ce am auzit ceea ce a precedat, ce aș dori eu să urmeze în așa fel încît să încerc dacă nu fiorul geniului, cel puțin impresia reușitei. Ce ar trebui să se întîmple în mod logic pentru ca să fiu satisfăcut ?» Și încep să găsesc continuarea, dar nu formula banală previzibilă de către oricine, ci dimpotrivă, un element înnoitor, capabil să dea un impuls interesului. Conducîndu-mă după această metodă, ajung, din aproape în aproape, să desăvîrșesc partitura". În alt fel reacționează Gabriel Fauré care preferă să lase rezolvarea dificultății pe seama subconștientului și a timpului. „Eram în toiul compunerii Preludiului — scria el soției în vremea lucrului la *Pénelope* — dar întîlnind zidul fatal, acela care niciodată nu uită să se ridice, nu m-am încăpățînat mai departe, ci am înjghebat «scena servitoarelor», acelea care torc și învîrtesc molatic roțile. Cum la ele este foarte cald, iar la mine de asemenea, rezultă o potrivire deplină. În acest timp în spiritul meu «se măcina» continuarea preludiului".

Neprevăzutul poate uneori apare sub forma întrezăririi unor elemente noi, impuse de aceeași logică autonomă a procesului creator, și care, incluse la locul și momentul potrivit, îmbogățesc expresia operei. Fenomen frecvent în activitatea lui Strawinsky : „În cursul muncii mă izbesc deodată de ceva neașteptat. Acest element neașteptat mă frapează. Îl notez. La prilejul potrivit mă folosesc de el. Nu trebuie să confundăm acest aport al fortuitului cu acel capriciu al imaginației pe care-l numim în mod obișnuit fantezie. Fantezia implică hotărîrea prestabilită de a te lăsa în voia capriciului. Esențial diferită este această colaborare a neașteptatului care ține în chip inerent de inerția procesului creator, plină de posibilități care n-au fost solicitate și care vin la timp

pentru a înmuia ceea ce este întotdeauna cam prea riguros în voința noastră nudă". Ideile neașteptate ce survin pe parcursul creării operei pot constitui nucleul generator al unei alte compoziții. Așa s-a întîmplat cu hotărîrea lui Wagner de a elimina din prima redactare a operei *Tristan și Isolda* episodul în care eroul muribund primește vizita lui Parsifal, rătăcitor în căutarea Graalului. Această scenă care, survenită fără a răspunde unei necesități organice a subiectului tristanesc, nu se încadra firesc în operă, a devenit punctul de pornire al operei *Parsifal*, unde, bineînțeles, figura lui Tristan a fost înlocuită cu cea a lui Amfortas.

Arhitecturarea operei

Unul din aspectele cele mai importante ale elaborării, dacă nu cel mai important, este acela al căutării planului compozițional care, asigurînd soliditate logică operei, favorizează totodată exprimarea mesajului într-o formă cît mai elocventă și cît mai inteligibilă. Este, dacă vreți, echivalentul muzical, și desigur transpus pe o treaptă superioară, al orînduirii pe care orice om cultivat — culminînd cu scriitorul — se preocupă să o dea ideilor sale cînd trebuie să facă o expunere închegată. Pentru a fi limpede și convingător, el își construiește expunerea după o anumită chibzuială, bunăoară începînd cu o introducere (alții preferă, pentru efect, să înceapă ex-abrupto), trecînd treptat la miezul comunicării sale, defalcîndu-l în anumite secțiuni, eventual gradat sau constrastant înșiruite, așezîndu-le intenționat pe unele înaintea altora, în sfîrșit trăgînd o concluzie mai mult sau mai puțin dezvoltată, mai mult sau mai puțin pregătită de desfășurarea anterioară. Alcătuind structura logică a expunerii, toate aceste momente, înșiruite după un plan riguros, dau ideilor noastre direcții, eficiență. Sînt pilonii pe care se sprijină edificiul înălțat de noi, de soliditatea lor depinde în cea mai mare măsură trăinicia construcției. Fiind la rîndul ei o „vorbire", un „discurs", muzica necesită și ea o asemenea arhitecturare interioară, lucrurile stînd în cazul ei bineînțeles mai complex, mai nuanțat și mai spe-

cific decît poate reieşi din această schematică analogie. Fără o gîndită alcătuire lăuntrică, muzica nu poate să trasmită un conţinut superior, nu are forţă de persuasiune. Despre rolul pe care-l joacă structura arhitectonică a operei în procesul de creaţie, cititorul îşi poate face o idee din mărturiile lui Enescu în legătură cu compunerea *Octetului* său : „Începînd această lucrare, îmi propusesem un scop care viza mai puţin la personalitatea stilului, cît la echilibrul arhitectural. Mă luptam cu o problemă de construcţie, voind să scriu acest *Octet* în patru mişcări, legate între ele, dar respectînd totodată autonomia fiecărei părţi, astfel încît totul să formeze o singură mişcare mare de sonată extrem de lărgită. Totul dura patruzeci de minute. Mă istoveam, străduindu-mă să fac să stea în picioare o piesă de muzică articulată în patru segmente de o asemenea lungime, încît fiecare din ele risca să se rupă în orice moment. Un inginer lansînd peste un fluviu primul său pod suspendat, nu încearcă mai multă îngrijorare decît simţeam eu mîzgălind pe hîrtia mea portative".

Pînă la Beethoven, problema arhitecturării operei se rezolva relativ simplu : pentru a-şi ordona ideile, compozitorul recurgea la unul din tiparele formale existente — liedul, rondoul, tema cu variaţii, sonata, fuga — a cărui structură devenea obligatorie pentru gîndirea sa. Ceea ce nu excludea totuşi posibilitatea unor mici adaosuri arhitecturale proprii, niciodată însă de natură a modifica esenţial organizarea caracteristică acelui tip de formă. Originalitatea artistului se manifesta în caracterul ideilor subordonate acestor forme, în detaliile prelucrării lor armonice, orchestrale, polifonice. Faptul că din punct de vedere arhitectonic domnea o mare stereotipie — cele 41 de simfonii mozartiene bunăoară fiind mai toate construite după acelaşi plan — nu i-a împiedicat pe compozitorii care aveau ceva de spus să-şi manifeste chiar şi în aceste condiţii personalitatea, ba chiar să se simtă foarte în largul lor. Turnîndu-şi ideile în tipare gata făcute, Mozart nu pierdea nimic din sublima frumuseţe a inspiraţiei sale.

Cu Beethoven însă, pe compozitor începe să-l stinghereaşcă din ce în ce mai mult această obligaţie tradiţională de a se supune anumitor canoane formale. Mai impetuoasă, mai contorsionată, mai impregnată de freamătul lumii înconjurătoare, necesitatea beethoveniană de expresie tinde să modifice, să lărgească, iar la nevoie chiar să frîngă tiparele clasicismului. Spiritele conservatoare îl acuzau că vrea să aducă în muzică anarhia ; în realitate el nu urmărea decît o nouă organizare arhitecturală, convenabilă mesajului său. O caută atît pentru ciclul muzical în ansamblul său (să ne gîndim că *Sonata op. 27, nr. 2, „a lunii"*, aduce cu totul altă înşiruire a mişcărilor decît o sonată de Haydn sau Mozart), cît şi pentru fiecare parte a ciclului (pe care o dorea mai puţin simetrică, mai plină de neprevăzuturi). Romanticii dezvoltă această tendinţă concepîndu-şi consecvent ahitectura în funcţie de nevoile poetice, plastice, psihologice ale expresiei. Tiparele tradiţionale ale logicii muzicale nu sînt înlăturate, dar prin împletirea (de pildă sonata cu variaţiile) sau modificarea lor, devin greu de recunoscut, nu-şi dezvăluie înrudirea cu prototipurile cunoscute decît la o analiză profesională minuţioasă. Dacă în mentalitatea clasică încadrarea în tiparele formale reprezenta punctul de onoare al oricărui adevărat compozitor, romanticii consideră ca semn al superiorităţii artistice tratarea liberă a acestor forme. Aşa apar ciclurile pianistice ale lui Schumann, poemele simfonice ale lui Liszt, simfoniile *Fantastica* şi *Harold în Italia* de Berlioz ; unitatea şi comprehensibilitatea nu mai sînt asigurate aici de simetria construcţiei, ci de ideea poetică, de curba dramaturgică a acţiunii muzicale care creează structuri arhitectonice individualizate. „Pentru talentele de al doilea rang, spunea Schumann, e suficient dacă posedă formele obişnute : talente de prim rang se dovedesc a fi cei care continuă să dezvolte aceste forme : cît priveşte geniul, acesta are dreptul să creeze în deplină libertate". Chopin însă care, romantic în idei, era mai tradiţional în modul de a arhitectura, nu privea cu ochi buni acest proces. Făcînd o paralelă între Mozart şi Beethoven, el spunea : „Acolo unde

acesta din urmă este obscur și pare lipsit de unitate, cauza constă nu în pretinsa și puțin cam sălbatica originalitate cu care este gratificat : lucrurile se explică prin aceea că el întoarce spatele unor principii eterne : Mozart n-o face însă niciodată".

De-a lungul secolului al XIX-lea acest principiu al derivării arhitecturii din substanța psihologico-poetică n-a încetat să crească și să se extindă. Este tipică pentru această tendință declarația lui Smetana pe marginea primului său *Cvartet* : „Nu am intenționat să scriu un cvartet în formele obișnuite studiate de mine din copilărie, pentru a dovedi că stăpînesc aceste forme. Pentru mine forma fiecărei opere este dictată de subiectul său. Tot așa și acest cvartet și-a determinat singur forma. Am vrut să exprim în el cursul vieții mele". Dilatarea și transfigurarea formelor arhitecturale clasice sub presiunea stărilor de spirit romantice și post romantice atinge un punct culminant în simfoniile lui Mahler, în ale cărui grandioase și tumultoase construcții se mai întrezăresc doar vagi urme ale tradiționalei forme de sonată sau rondo. Cu expresionismul, care descinde din Mahler, muzica europeană tinde pe o scară din ce în ce mai largă să renunțe total la structurile arhitecturale moștenite. Considerîndu-se absolut liber, compozitorul va da operei sale organizarea cerută de particularitățile mesajului său. Ca un fenomen ieșit din comun se înscrie încercarea lui Alban Berg, compozitor expresionist și atonal, de a da operei sale, *Wozzek*, o structură arhitectonică de cea mai clasică esență. Ea este însă atît de intim integrată desfășurării dramatice a muzicii, încît este cu neputință a fi sesizată la o simplă ascultare.

Elementele asociativ-programatice în gîndirea compozitorului

Cu excepția cazurilor limită de constructivism aplecat în exclusivitate asupra organizării formelor sonore, gîndirea compozitorului, deși profund specifică în structura ei, se interferează adesea pe parcursul procesului creator cu asociații din domeniul vieții, cugetării filozofice, poe-

ziei sau celorlalte arte. Compozitorul recurge la aceste elemente din nevoia de a lega şi mai strîns muzica de realitate, vasta generalitate a artei sale implicînd de multe ori dezavantajul nebulozităţii. Au fost şi sînt, ce-i drept, proteste, cum este cel al lui Edgar Poe, care se adresa astfel compozitorilor : „Dacă exprimaţi prin sunete idei prea definite, îi răpiţi dintr-odată muzicii caracterul său spiritual, ideal, intrinsec şi esenţial. Îi risipiţi caracterul de vis voluptuos. Spulberaţi atmosfera misterioasă în care ea pluteşte. Curmaţi respiraţia zînei. Muzica devine o idee tangibilă şi uşor de sesizat, un lucru pămîntesc, ceva grosolan". Mai puţin atraşi de visurile voluptoase decît de ideile pămîntene, compozitorii, în covîrşitoarea lor majoritate, n-au prea ţinut seama de asemenea avertismente. Ei s-au străduit a lărgi la maximum sfera de cuprindere a muzicii, integrîndu-i domenii pe care o concepţie abstract-muzicală nu le poate evoca. Ceea ce însă, s-o recunoaştem, i-a umbrit adesea spiritualitatea.

Nevoia impregnării sunetelor de probleme şi aspecte concrete ale existenţei este, la unii compozitori, atît de intensă, încît ei aproape că nu pot trece la compunerea unei lucrări fără a-şi fi clarificat, în prealabil, sensul ei programatic, ideile ce vor fi exprimate. Se întîmplă adesea ca noi să percepem asemenea lucrări ca opere de muzică pură, netrecîndu-ne prin minte că autorul ar fi putut avea în vedere un mesaj foarte definit. Nu-ţi poţi de aceea stăpîni uimirea cînd, cercetînd manuscrisele sau schiţele compozitorilor, descoperi modalitatea programatică a compunerii acelei lucrări. La originea *Simfoniei a V-a* de Ceaikovski, în deobeşte cunoscută ca neaparţinînd genului programatic, găsim următoarele reflecţii, formulate de autor în primele schiţe ale lucrării : „La prima parte. Introducere. Încovoiere totală în faţa soartei sau, ceea ce e acelaşi lucru, în faţa predestinării nemărturisite a Providenţei. *I. Allegro*... îndoieli, tînguiri, reproşul către XXX. II. Să nu te arunci în braţele credinţei [???] La partea a doua. Rază de lumină. Jos la başi, răspuns : nu, nu poate exista speranţa etc. etc". Şi în încheierea acestor schiţe : „Admirabil program. Numai să-l realizez !"

În acest sens este semnificativ răspunsul lui Beethoven la insistențele prelungite ale lui Schindler doritor să cunoască substratul programatic al *Sonatelor op. 31, nr. 2* și *op. 57* : „Citește *Furtuna* lui Shakespeare" a spus Titanul punînd astfel într-o și mai mare nedumerire pe curiosul său interlocutor. Căci, într-adevăr, a căuta ecourile piesei shakespeariene în cele două sonate este o îndeletnicire și mai complicată decît aceea de a-i deslușì mesajul spiritual general, muzica beethoveniană neavînd un caracter descriptiv. Pentru public, pentru posteritate, Beethoven nu a atașat sonatelor nici un fel de explicare literară, considerînd că muzica spune suficient de multe prin ea însăși, bineînțeles celui ce știe s-o asculte. Este o convingere care i-a călăuzit pe mulți compozitori și dinainte și de după Beethoven. Bartók a formulat-o răspicat: „Să lăsăm să vorbească muzica : ea vorbește doar destul de clar și este destul de puternică pentru a se putea afirma".

Sînt însă și compozitori care pledează — atît teoretic, cît și practic — pentru ducerea conceptei programatice pînă la ultimele ei consecințe : precizarea textuală a intențiilor (filozofice, politice, psihologice, picturale), în vederea unei cît mai precise orientări a imaginației ascultătorului. Liszt, de pildă, ar fi dorit ca Beethoven să explicitezе programatismul latent al muzicii sale : „Nu este regretabil, se întreabă el, că Beethoven, care este atît de greu comprehensibil și asupra intențiilor căruia ne este atît de greu să cădem de acord, nu a indicat sumar ideea intimă a multora din marile sale opere și modificările principale ale acestor idei ?" Celor ce compuneau bizuindu-se pe o concepție pur muzicală — considerați de Liszt formaliști — el le opune principiul compunerii muzicii în strînsă legătură cu o idee poetică : celor ce păstrau discreția asupra intențiilor lor programatice, el le cere să meargă pînă la capăt, declarînd substratul literar al muzicii lor. Este metoda după care Liszt s-a călăuzit consecvent, îmbogățind muzica cu numeroase poeme simfonice, simfonii cu program, piese instrumentale inspirate din peisajele admirate de el în „anii de pelerinaj".

Compozitorul poate porni la conceperea unei noi lucrări fără a urmări să spună ceva determinat, dînd ascultare unui imbold estetic sau stilistic — vrea bunăoară să-şi încerce puterile într-un gen, să zicem cel concertant pe care nu l-a mai abordat. Şi, dintr-odată, în timpul lucrului, el constată că gîndirea sa se încarcă cu semnificaţii ce depăşesc problema precumpănitor profesională pe care urmărise s-o rezolve. Este ceea ce s-a petrecut odată cu Strawinsky, în prima sa perioadă, cea rusă, de creaţie : „Înainte de a începe lucrarea *Sfinţirea primăverii*, care mi se părea a necesita o muncă dificilă şi de lungă durată, am vrut să mă «distrez» compunînd o piesă pentru orchestră în care pianul să joace un rol important — un fel de piesă de concert. În timp ce o compuneam, mi se părea că-mi stăruie dinaintea ochiului chipul unei jucării înfăţişînd un dansator care a rupt pe neaşteptate lanţul şi care, prin diabolice cascade de arpegii, scoate din răbdări orchestra, care îi răspunde la rîndul ei cu fanfare ameninţătoare. Rezultă o luptă înfricoşată care se termină cu istovirea grabnică a bietului dansator. După ce am isprăvit această lucrare bizară, m-am plimbat ore în şir pe malul lacului Leman, căutînd un titlu care să exprime într-un singur cuvînt esenţa muzicii mele, deci şi imaginea personajului meu. Într-o bună zi am sărit în sus de bucurie. *Petruşka !* Veşnicul şi nefericitul erou al bîlciurilor de pretutindeni. Era tocmai ceea ce îmi trebuia : găsisem numele, găsisem titlul". Necesitatea programatismului poate irumpe uneori şi mai puternic pe parcusul procesului creator, impunînd introducerea vocii omeneşti şi a textului poetic în acel loc unde sonorităţile instrumentale, cu sfera lor foarte largă dar şi foarte vagă de expresie, nu mai sînt suficiente compozitorului. Mahler, care a folosit în părţile mediane sau finale ale unora din simfoniile sale (II, III, IV) solişti şi cor, spunea : „Cînd concep o frescă muzicală, mă apropii de un punct în care trebuie să recurg la cuvînt ca purtător al ideii mele muzicale. Asemănător trebuie să fi simţit şi Beethoven cînd a compus *Simfonia a IX-a*".

Există şi o altă situaţie, nu dintre cele mai rare : compozitorul nu-şi pune de loc, în timp ce creează, probleme

de ordin programatic, convins chiar, poate, că face „muzică pură", pentru ca, terminînd, să constate plasticitatea imaginilor făurite şi să dea lucrării un program. Aşa a procedat Schumann cu *Kinderszenen* (titlurile n-au fost alese decît la urmă : nu sînt, într-adevăr, decît o indicaţie pentru înţelegerea şi executarea pieselor). Asemănătoare pare să fie origina programatismului preludiilor lui Debussy, ale căror titluri au fost puse de autor la sfîrşitul pieselor, în paranteză, ca şi cum ar spune : Muzica mea exprimă infinitul, dar tocmai de aceea ar putea fi asociată cu „urmele paşilor pe zăpadă" cu „frunzele moarte" sau cu „catedrala scufundată". În unele cazuri, cînd autorul nu-şi mai bate capul să găsească titlu pentru muzica sa, elocvenţa acesteia se arată atît de puternică, încît dezvăluirea sensului ei programatic se face de către ascultătorii înşişi. Ei au dat denumiri ca : „Simfonia destinului", „Sonata lunii", „Simfonia bravilor", „Apoteoza dansului", etc. ; uneori au dedus un întreg şi complex program, cum a făcut Wagner cu *Simfonia a IX-a* de Beethoven, explicată de el în lumina unor scene din *Faust* de Goethe. Este foarte probabil ca Beethoven să nu-şi fi compus sonata sub impresia clarului de lună sau ca Borodin să nu fi mers cu gîndul la legendarii viteji slavi — aceasta nu diminuează caracterul intrinsec programatic al muzicii concepută de ei. Chiar cînd compozitorul nu-şi propune deliberat să exprime idei sau imagini determinate, gîndirea sa muzicală o poate face spontan, intuitiv. Facultatea compozitorului de a gîndi în sunete nu este izolată de celelalte compartimente ale vieţii sale sufleteşti, ea se impregnează de experienţa lui umană, de cultura asimilată şi apoi, cum ar fi spus Schumann, „toate acestea cer să iasă afară, doresc să fie exprimate prin muzică". Pe deplin conştienţi de această legitate a procesului creaţiei, mulţi compozitori se lasă duşi de inerţia pur muzicală a nevoii de exprimare, ştiind că ea nu-i poate rătăci şi nu va genera o creaţie lipsită de semnificaţie. Cînd un critic îl ruga pe Eduard Lalo să comunice programul literar al simfoniei sale, acesta se vedea nevoit să răspundă astfel : „Va trebui, vai ! să vă scandalizez, căci n-am pornit de la nici o idee literară în

sensul pe care-l aveți Dvs. în vedere : cînd scriu o operă *cu cuvinte*, devin sclavul a ceea ce convenția numește adevăr și expresie muzicală conform textului dat : — dar cînd scriu muzică fără text literar n-am în fața mea și în jurul meu decît sunete melodice și armonice ; pentru un muzician, acest imens domeniu posedă, el însuși, *în afara oricărei literaturi*, poeziile și dramele sale". Oricare i-ar fi punctul de pornire (literar sau strict muzical) și oricît s-ar părea că se izolează prin aparența abstractă a preocupărilor de restul lumii și culturii, un compozitor autentic nu poate să nu îmbibe sunetele, cum spune Lalo, de o anumită poezie, de anumite drame. Faptul că unii comentatori nu sînt în stare să le deslușească, vorbește despre insensibilitatea lor, iar nu despre lipsa unor semnificații reale în muzică. Există în operele acestei arte mai mult programastim decît ne permit să întrezărim poemele simfonice și simfoniile însoțite de bogate și colorate descripții literare.

Perfectibilitate

Să ne considerăm ajunși la capătul procesului complex a cărui traiectorie ne-am străduit să o sugerăm — bine-înțeles simplificînd considerabil — în rîndurile ce au precedat. Compozitorul a scris ultimul acord, a pus ultimul punct de orgă, a închis partitura asupra căreia a stat aplecat atîta vreme cu inima înfiorată și spiritul încordat. Se revarsă în el, binefăcător, acel sentiment de eliberare și ușurare după care tînjise din primele clipe cînd simțise povara sarcinii ce destinul său îi impusese. Sentiment efemer însă, căci locul său este îndată luat de tristețea pierderii acelui prieten scump pe care îl avusese în opera cu atîta grijă făurită de el. Golul sufletesc ce urmează terminării unei compoziții este o stare de spirit din cele mai caracteristice perioadei care separă marile elanuri creatoare. Artistul o știe bine, așteaptă cu înfrigurare producerea inevitabilului, și nu rareori pe parcursul creației apar fulgerele amenințătoare ale întrebării : și ce vei face apoi ? Senzației de descumpănire parcursă în aceste momente încearcă a i se

smulge, căutînd ideea unei noi opere căreia să i se poată dărui cu toată ființa sa.

În cenușiul stării sufletești pe care o trăiește compozitorul după ce opera s-a despărțit de el și a devenit o realitate de sine stătătoare, mai intră și altă componentă : îndoiala în ceea ce privește reușita lucrului încheiat, îndoială ce se perpetuează chiar și atunci cînd gîndurile compozitorului au fost acaparate de o nouă operă. Lipsită adesea de temei real, ea poate proveni numai din extrema exigență și modestie ce-i caracterizează pe marii creatori, călăuziți de un înalt ideal și conștienți de greutatea atingerii perfecțiunii. Uneori însă, temerile lor se referă la anumite pasaje despre care spiritul autocritic le șoptește că nu sînt desăvîrșite, că nu se integrează organic ansamblului, că nu sînt suficient de originale, și că prezintă o concesie făcută conveționalismului etc. Și atunci revine asupra acestor pasaje, poate nu fără voluptatea prelungirii unei iubiri ce părea epuizată. Aproape că nu este simfonie la care Bruckner să nu se fi reîntors pentru a proceda la scurtări sau, dimpotrivă, la adăugiri (de obicei, la sfatul prietenilor), pentru a revizui orchestrația ; se întîmpla uneori să se înșele în îndoielile sale — aceasta face ca astăzi un dirijor să prefere ceea ce se cheamă *Originalfassung*, versiunilor considerate de Bruckner ca fiind superioare. Nemulțumirea în legătură cu lucrul terminat îl poate urmări pe compozitor ani de-a rîndul, pînă cînd i se limpezește cauza și deci sensul refacerilor ce se impun. E posibil ca îndoielile și nemulțumirile să izbucnească abia tîrziu cînd, artistul, ajuns într-o fază avansată de gîndire, își evaluează critic evoluția anterioară. În plină maturitate, Mahler își reorchestrează cantata *Das klagende Lied*, compusă în anii tinereții ; intrînd în etapa sa „americană" (sau neoclasică) Strawinsky dă o nouă versiune orchestrală baletelor *Pasărea de foc* și *Petruşka*, fructe ale perioadei ruse. Se pot găsi nenumărate exemple ale existenței frămîntate pe care adesea continuă să o ducă opera în conștiința compozitorului, multă vreme după terminarea ei. Existență prelungită uneori în conștiința urmașilor care, dîndu-și seama de anticipările și previzi-

unile latente în operele marilor maeștri, își propun să le valorifice adaptînd compoziția nivelului modern al tehnicii muzicale (intervenția se referă bineînțeles nu la ideile compozitorului, ci la forma expunerii lor); orchestrînd *Tablouri dintr-o expoziție* de Musorgski, Ravel le-a dat o nouă strălucire, iar versiunea weberniană a *Ricercarului* din *Orfanda muzicală* de Bach constituie o adevărată operă de creație.

Este pe deplin posibil ca un compozitor să refuze din principiu a mai interveni într-o lucrare terminată, considerînd o asemenea metodă ca dăunătoare. Beethoven spunea: „Nu sînt obișnuit să-mi retușez compozițiile. N-am făcut-o niciodată, pătruns de adevărul că orice schimbare parțială alterează caracterul compoziției". Nici vorbă însă ca această declarație să exprime lipsa exigenței sau mulțumirea de sine. Rîndurile citate fac parte din scrisoarea de răspuns trimisă de compozitor unui editor englez care-i cerea să aducă modificări melodiilor unui ciclu de cîntece. Beethoven a respins această propunere, preferînd să compună cîntecele din nou. Nu a dovedit el aceeași perseverență de fier compunînd pentru *Fidelio* cele cîteva uverturi, în loc să aducă îndreptări uverturii inițiale? Refuzul de a-și retuș̦a lucrarea este totodată cît se poate de firesc la un compozitor care gîndea atît de minuțios înainte de a-și pune ideile pe portative. Migala pregătirii îl scutea de multe din îndoielile ce urmează atît de adesea actului creator.

Eroismul creației

Cum cititorul a reținut probabil din cuvintele cu care deschideam acest capitol, Enescu asemăna destinul compozitorului cu acela al unui martir. Nu i se va părea deplasată această analogie celui ce se gîndește la încordarea istovitoare în care trebuie să-și trăiască cea mai mare parte a vieții compozitorul hotărît să aducă la lumină ceva izvorît din adîncurile sale sufletești. După cum aflăm din memoriile sale, cînd compunea scena întîlnirii lui Oedip cu Sfinxul, tensiunea lui Enescu ajunsese la un paroxism fizicește insuportabil, vecin cu nebunia. Să ne

gîndim apoi la îndoielile ce asaltează necontenit spiritul compozitorului lucid, împingîndu-l la un pas de descurajare și renunțare, și pe care printr-un titanic efort el trebuie să le învingă ; îndoieli de felul celor ce-l trezeau în plină noapte de Gabriel Fauré, șoptindu-i sinistru că tot ce a compus în ajun este pură mediocritate. Sau este mai puțin impunătoare forța morală a creatorului ce rezistă imperativelor gustului facil al vremii, a căror urmare i-ar putea aduce recunoaștere, onoruri, avere ? Avantaje cărora el le preferă, uneori fără să șovăie, o existență strîmtorată, anonimă, batjocorită, dar luminată în schimb de soarele unui ideal : Mozart, Beethoven, Schubert Weber, Wagner, Bruckner, Musorgski, Schönberg, Enescu, Berg, Debussy, Webern, — fiecare din ei a fost nevoit, într-o măsură sau alta, o vreme mai scurtă sau mai îndelungată, să treacă prin iadul acestor grele încercări la care viața îl supune pe un autentic creator. Nu le pot face față și ies învingători numai cei ce se dăruiesc pînă la jertfirea de sine. Cei care sînt capabili să urce povîrnișul abrupt al debarasării de egoism spre culmea sublimei abnegații beethoveniene : „Să nu mai fi om decît pentru altul, renunță să exiști pentru tine însuți. Pentru tine să nu mai existe fericire, decît cea din tine, legată de arta ta. O, Doamne ! dă-mi puterea de a mă învinge. De acum înainte nimic nu trebuie să mă mai lege de viață... Să sacrificăm viața artei ! Să facem din artă un sanctuar".

Izvor de creații uimitoare, această frenetică dăruire este însă încărcată pentru artist de mii de pericole. Ea a lipsit pe Beethoven de auz, ea l-a împins pe Schumann și Hugo Wolf în brațele demenței, ea a curmat fulgerător drumul lui Pergolesi, Mozart, Schubert, Weber, în plină primăvară a vieții, ea l-a cufundat pe Bach în noaptea orbirii. Atunci cînd nu le-a fost atinsă luciditatea, marii creatori au înfruntat vitejește torturile la care erau supuși încercînd — cum ar fi spus Beethoven — „să apuce destinul de beregată". Iată-l pe Fauré simțind cum orbirea se apropie implacabil (să mai spunem că paralel își mai pierde și auzul ?), dar nelăsîndu-se cuprins de disperare : „Sînt mai multe zile de cînd părăsesc lucrul cu ochii congestionați, ba mai mult, vederea îmi este după

aceea, un bun timp înceţoşată : această mizerabilă scleroză mă distruge puţin cîte puţin. În fine, trebuie să merg mai departe cu ceea ce am".

O, dacă am putea şti ce se petrece în sufletul atîtor compozitori care au dăruit omenirii capodopere de radios optimism... Însemnări intime ridică uneori un colţ din perdeaua care acoperă privirilor noastre zbuciumul lor de prometei înlănţuiţi, ca în cazul lui Karl Maria von Weber : „Mă îndoiesc că vreun muritor a putut trece prin împrejurări mai defavorabile şi mai oprimante. În cele mai mici ca şi în cele mai mari întreprinderi din viaţa mea, soarta mi-a aruncat în cale mii de obstacole ; şi dacă vreodată ceva mi-a izbîndit, piedicile, dificultăţile de necrezut pe care a trebuit să le învinge au umbrit bucuria reuşitei. O sensibilitate aproape totală faţă de loviturile destinului este singurul meu avantaj. Sentimentul unei absolute zdrobiri este atît de puternic, încît nici plăcerea nu mai poate produce în sufletul meu o impresie pură. Bucuria nu-mi mai apare decît ca o fantomă care-mi amărăşte orice încercare de înveselire". Sublimul cel mai înălţător îmi pare însă a-l atinge acei compozitori a căror oţelire interioară nu lasă a răzbate nimic din zbuciumul unei existenţe tragice. Îndură loviturile cele mai cumplite fără a scoate nici cel mai mic geamăt, poate nici în jurnalul lor intim, neîncetînd a-şi îndeplini, cu o tăcută tenacitate, datoria lor faţă de artă. Aşa a fost Anton von Webern, compozitor a cărui operă — oricît de discutabilă ar fi ea — exercită, indiscutabil însă, înrîurirea cea mai profundă asupra muzicii acestei a doua jumătăţi a veacului nostru. Despre existenţa lui aproape nimeni n-a ştiut, pînă cînd glonţul rătăcit al unui soldat american l-a răpus la Viena, în 1945, în plină forţă creatoare. Mulţi au fost în istoria muzicii dureros răniţi de înţelegerea celor din jur, dar totuşi şi Beethoven, şi Liszt, şi Mahler, şi Debussy au ajuns cît de cît să-şi audă cîntate unele lucrări : această elementară satisfacţie, viaţa i-a refuzat-o lui Webern. Fără a face nici un fel de criză — sau cel puţin nearătînd aşa ceva — Webern şi-a făurit răbdător opera sa de siderală glacialitate, operă ale cărei stranii sclipiri au fost remarcate de-abia după ce astrul se stinsese.

Eroism cu veneraţie omagiat de către Igor Strawinsky

„15 septembrie 1945, ziua morţii lui Anton Webern, ar trebui să fie o zi de doliu pentru orice muzician demn de acest nume. Salutăm în el nu numai un mare compozitor, dar şi un adevărat erou. Condamnat la un faliment total într-o lume surdă, hărăzit necunoaşterii şi indiferenţei, el a continuat să smulgă fără întrerupere diamantele, orbitoarele sale diamante, minelor ale căror adîncuri le cunoştea atît de bine".

Fascinaţi de sonorităţile unui oratoriu de Bach, a unui cvartet de Beethoven sau a unei simfonii de Mahler, să ne gîndim aşadar şi la efortul dureros care a fost necesar pentru ca aceste înălţătoare creaţii ale spiritului uman să se poată naşte. Cunoscînd aceste strădanii, seriozitatea atitudinii faţă de opera compozitorului va creşte şi, o dată cu ea, intensitatea satisfacţiei estetice.

MESAJUL MUZICII

„Încerc să întrevăd în opere mişcările multiple care le-au dat naştere, viaţa interioară ce freamătă în ele ; nu este mult mai interesant decît jocul ce constă în a le demonta ca pe nişte ceasornice curioase ?"

DEBUSSY

Drumul parcurs de compozitor de la întrezărirea vagă a viitoarei lui opere la cizelarea finală şi la ultimele retuşuri reprezintă culisele muzicii. Ca şi într-un bun spectacol de teatru, nimic din toate acestea nu se mai vede atunci cînd opera ni se înfăţişează în concert, la radio sau pe disc. Muzica se află atunci singură în scenă, cu toate frumuseţile, complexităţile şi misterele ei sonore, oferindu-se înţelegerii noastre. Rod al unei îndelungi şi sinuoase strădanii, ea s-a detaşat acum de autorul ei, lăsînt în umbră căutările şi dramele din care s-a născut şi pe care numai curiozitatea ştiinţifică a cercetătorului le mai poate reactualiza. Desprinsă de împrejurările în care a fost creată, de eforturile celui care a generat-o, opera a devenit o realitate independentă şi obiectivă, plină adesea de surprize şi conţinînd poteci necunoscute chiar pentru autorul ei. Nu este oare frecvent ca un compozitor să devină pe deplin conştient de semnificaţiile muzicii sale, de-abia după ce a făurit-o, şi uneori numai la indicaţia altora ? Uimitoare, această independenţă pe care şi-o cîştigă realitatea muzicală din clipa cînd îşi ia zborul peste ţări şi ani ! Ea face ca şi operele pe care autorii lor nu le-au putut duce pînă la capăt, să capete un sens pe deplin autonom şi închegat. Cele două părţi ale *Neterminatei* lui Schubert reprezintă o lume perfect circumscrisă,

conturează o dramă consumata : nu simțim nevoia nici unei completări sau adăugiri. La fel, *Simfonia a IX-a* de Bruckner sau *Simfonia a X-a* de Mahler.

Și iată această fluidă realitate sonoră evoluînd în fața noastră. De cîte ori n-o urmărim nedumeriți, contrariați, intrigați ! Ce urmărește să spună Beethoven în acest straniu și zigzagat *Cvartet op. 131* ? Ce tîlc ascund aceste cascade multicolore de sunete din *Studiile pentru pian* ale lui Debussy ? Ce vor să însemne aceste puncte împrăștiate în spațiu din *Simfonia* lui Webern ? Întîmplător mi-au venit în minte titluri ale unor lucrări reputate ca dificil de înțeles ; aș fi putut tot atît de bine cita o fantezie de Mozart, un concert de Brahms sau o simfonie de Ceaikovski, căci pentru cel ce privește cu gravitate muzica, asemenea lucrări nu ascund sensuri mai puțin enigmatice. Fiecare capodoperă luată în sine este un microcosmos iar muzica, în totalitatea ei, un veritabil univers. Înclinați spre descurajare, unii abandonează explorarea, timid sau impetuos începută, făcînd eventual și complexe de inferioritate : ar fi, chipurile, hărăziți unei funciare și iremediabile incapacități de a înțelege muzica „grea". Poate că ar prinde mai mult curaj (dar nu este exclus ca unii, mai slabi, să iasă chiar cu totul din luptă !), dacă ar ști că explicarea muzicii nu este nici pentru profesioniști lucru simplu. În definirea semnificațiilor muzicii nu există nici pe departe aceeași precizie și unanimitate pe care le întîlnim în părerile privitoare la problemele de bază ale fizicii sau matematicii. Unii au văzut în muzică ecoul unor idei filozofice cu implicații cosmice, pentru ca alții să le ceară a coborî cu picioarele pe pămînt, muzica neexprimînd, după ei, nimic în afara propriilor ei forme sonore. S-a încercat prezentarea muzicii ca imagine a afectelor, a pasiunilor, dar, indignați de această romantizare, analiști cu priviri severe au ripostat cu o viziune matematică a muzicii și au făcut din ea un domeniu al calculului riguros. Pentru ca, la rîndul lor indignați de această dezumanizare a celei mai umane dintre arte, numeroși scriitori sau muzicieni înzestrați cu dar beletristic să arate în cuvinte inspirate, ce poeme, drame și fresce se ascund în sunetele aparent abstractei arte a

muzicii. Să mai evocăm reacțiile stîrnite de încercarea explicării literaturizante a muzicii ? N-am face decît să complicăm inutil un tablou al cărui sens a devenit deja limpede cititorului : dificultatea ajungerii la o concepție unitară, universal acceptată, asupra muzicii.

Dificultate ce iese și mai flagrant în relief atunci cînd se pune problema caracterizării unuia și aceluiași stil, a uneia și aceleiași opere. Tolstoi considera că muzica lui Wagner impresionează nu prin efecte artistice, ci printr-o forță hipnotică, iar Nietzsche vedea în *Tristan* și *Tetralogie* un fenomen patologic, o manifestare a dezechilibrului nervos. Pe de altă parte Baudelaire îl saluta pe Wagner ca pe cel mai autentic reprezentant al sensibilității moderne. Mai moderat, Ceaikovski îl aprecia ca pe un muzician de geniu, care în loc să se îndrepte spre simfonie a apucat drumul operei, iar Thomas Mann, reluînd imputarea nietzscheană spunea despre el că are un fel sănătos de a fi bolnav și un fel morbid de a fi eroic. S-ar înșela amarnic cel care, plecînd de la ideea că nu poate exista decît un singur adevăr, ar considera că, din toată aceastăă multitudine de opinii, cel mult una este justă. În fiecare din ele este o doză mai mică sau mai mare de subiectivism, dar fiecare sesizează o parte mai mică sau mai mare a adevărului. De la Platon și Aristotel mintea omenească n-a obosit să mediteze asupra esenței muzicii și nu consideră încheiat procesul explicării ei, după cum despre Wagner se vor enunța încă multă vreme păreri ce se vor putea deosebi pînă la antagonism (și nu e motiv să ne mirăm : viața nu e și ea contradictorie ? de ce n-ar fi contradictorie și muzica, această chintesență spirituală a realității ? Și de ce nu s-ar contrazice, completîndu-se dialectic, și opiniile formulate pe marginea ei ?). Sensul acestui microcosmos care este opera (și cu atît mai mult al muzicii, acest univers !) nu poate fi cuprins într-o singură formulă. Muzica este complexă și infinită ca însăși viața. Pluralitatea de opinii privitoare la esența ei este expresia formidabilei vastități a universului muzical. Vom începe să înțelegem cîte ceva din uimitoarea lui bogăție interioară, numai din clipa cînd, lăsînd la o parte prejudecata și ideea stereotipă, ca și dorința de clarificare ope-

rativă și aroganța verdictelor pripite, ne vom apropia cu răbdare și cu modestie de operele marilor compozitori. Apropiere sub semnul conștiinței că în artă, ca și în viață, adevărul este de cele mai multe ori contradictoriu și inepuizabil. Cu cît pătrundem mai adînc în labirintul lui, cu atît ne dăm mai bine seama de mulțimea fără capăt a implicațiilor sale. Naiv, suficient și ridicol cel ce-și închipuie că, printr-un slogan sau șablon, a lămurit sensul acestei arte : „Muzica exprimă sentimente" sau „Creația lui Schönberg reflectă criza societății burgheze". Nelipsite de justețe, asemenea formule sînt totuși prea abstracte și deci prea sărace pentru a putea sugera complexitatea conținutului muzicii. Complexitate de altfel foarte puțin explorată de către cercetători. Muzica este într-o bună măsură, o *terra incognita*. De-abia începem să-i limpezim misterele. Noile modalități de expresie s-au succedat în ultimele două secole cu o viteză atît de uimitoare, încît, modificînd și schimbînd concepția despre muzică, au ajuns pînă la urmă a crea o adevărată derută. Un savant ca Ernst Kurth, după ce-și termina monumentala lucrare despre Wagner, își punea cu modestie întrebarea : „Și totuși ce este muzica ?" Gabriel Fauré nu poza și nu făcea o figură de stil întrebîndu-se la rîndul lui ce este muzica și declarîndu-se a nu fi în stare să dea un răspuns precis. Acești oameni erau conștienți de infinitatea muzicii și preferau să-și decline competența decît să dea unele constatări personale drept adevăruri universal-valabile. (Pentru novice sau pentru diletantul prezumțios lucrurile se prezintă, bineînțeles, foarte simplu : ei pot să-și dea în orice moment o definiție a muzicii, ei știu cum trebuie să se exprime și ce trebuie să spună compozitorul, ei sînt în măsură să deosebească matematic de precis o muzică bună de una proastă, proclamînd cu dezinvoltură o lucrare ca „formidabilă" sau „genială" și alta ca „mizerabilă" sau „haotică").

Unii cunosc un singur drum ce duce spre vîrful muntelui. Ei se pot mîndri că au atins altitudinea de *n* mii metri dar aruncați de întîmplare într-o zonă necunoscută a aceluiași munte, vor intra în panică și vor pierde orice plăcere turistică. (Experiență trăită !). Senzație pe care

n-o vor încerca cei deprinși să bată toate drumurile masivului și capabili să se orienteze în orice împrejurare. Luîndu-i ca exemplu pe aceștia din urmă, vom încerca să investigăm enigmatica lume a muzicii pătrunzînd în interiorul ei din cele mai felurite direcții.

Viața spiritului

Ce reprezintă acest cvartet ? Ce zugrăvește această simfonie ? îi auzi adesea întrebîndu-se pe amatorii de inițiere muzicală, în fața unei compoziții de Mozart sau Brahms, Bartók sau Prokofiev. Ori de cîte ori întîmpină dificultăți în descoperirea și urmărirea firului conducător al muzicii, novicele presupune existența ascunsă a unui anumit subiect literar sau plastic, a cărui descifrare i-ar da cheia înțelegerii compoziției muzicale. Ar fi încîntat dacă i s-ar spune : acest cvartet de pian în *sol minor* de Brahms reprezintă peripețiile unui erou legendar, pornit peste mări și țări să-și salveze iubita din captivitate ; sau, această *Simfonie nr. 6* de Prokofiev zugrăvește bătălia dintre armatele ruse și cele napoleoniene pe fondul unei ierni viforoase. Nu i-ar rămîne decît să găsească echivalentul muzical al detaliilor implicate de reprezentarea plastică și descrierea literară.

Există un temei în această atitudine față de muzică. Novicele este înclinat să extindă asupra întregii muzici aspectul descriptiv plastic, propriu unei bune părți a acestei arte, aspect care a magnetizat atenția și interesul compozitorilor încă din foarte îndepărtata antichitate elină, cînd se încerca sugerarea muzicală a luptei dintre Apolon și Șarpe. Inventarea de mijloace care să permită muzicii, artă cu aparență atît de abstractă, să evoce personaje, obiecte și peisaje din lumea înconjurătoare trebuie să fi părut deosebit de atrăgătoare pentru compozitori. O îndrăgise chiar și un muzician cu reputație de sever și speculativ gînditor cum este Johann

Sebastian Bach, căruia nu-i displăcea să imite prin înşiruirea sinuoasă a şaisprezecimilor convulsiile unui şarpe gigantic — simbolul satanei — iar prin rostogolirea vertiginoasă a acestor valori spre adîncurile registrului grav, răpunerea monstrului (efecte de acest gen putîndu-se găsi nu numai în Cantata *Es erhub sich ein Streit* — *O vrajbă s-a iscat* — la care am făcut aluzie, dar şi în alte compoziţii ale maestrului). Cele mai susceptibile de imitat s-au dovedit fenomenele întovărăşite de anumite sonorităţi, adică de elementul intim înrudit cu materialul pe care-l foloseşte compozitorul : geamătul, suspinul sau hohotul de rîs, ciripitul păsărilor şi urletele animalelor, şueratul vîntului şi tunetul furtunii, fluierul păstorului şi cornul vînătorului, larma mulţimii, dangătul de clopot, loviturile de ciocan şi aşa mai departe. Reproducîndu-le, mai stilizat sau mai fidel, muzica ne face să ne gîndim, prin asociaţii, la întregul complex al imaginilor de care aceste sonorităţi pot fi legate. Adecvate imitării sînt de asemenea şi fenomenele cu caracter dinamic (o bătălie, curgerea apei, adunarea şi risipirea unei mulţimi, înălţarea şi coborîrea unui obiect etc.), ele acordîndu-se cît se poate de bine cu natura procesuală a muzicii, şi în mod deosebit cele înzestrate cu pregnanţă ritmică (tropotul calului, mişcarea dansantă, desfăşurarea unui cortegiu, plimbarea şi marşul etc.), ritmul fiind, cum adesea se spune, însuşi sufletul acestei arte. Asociată cuvîntului, muzica vede deschizîndu-i-se în faţă posibilităţi descriptive nelimitate. De la domeniul sonor — prin intermediul căruia puteau fi evocate şi alte aspecte ale realităţii înconjurătoare — sugestivitatea ei se extinde asupra întregii existenţe, permiţînd compozitorului să zugrăvească evenimente istorice, obiceiuri populare. Cuvîntul este un remarcabil declanşator al posibilităţilor plastic-descriptive ale muzicii, atît pentru compozitor, care imprimă sonorităţilor un sens evocator precis, cît şi pentru ascultător, a cărui imaginaţie asociativă este canalizată într-o direcţie concretă. Muzica cu program, cea vocal-instrumentală, creaţia de operă şi balet sînt genuri în care măiestria descriptivă a compozitorului îşi poate găsi cel mai larg cîmp de manifestare. Prin îmbogăţirea şi perfecţionarea mijloacelor tehnice ale muzicii — mai ales prin armonie şi

prin instrumentație — imitarea fenomenelor, realităților înconjurătoare a putut atinge cu vremea trepte de spectaculoasă ingeniozitate. Cît de naive ne apar astăzi încercarea lui Clément Jannequin (sec. al XVI-lea), de a imita prin încrucișări polifonice *Bătălia de la Marignan*, sau a lui Vivaldi de a reda particularitățile fiecărui anotimp în renumitul ciclu de *concerti grossi Anotimpurile*, dacă le comparăm cu multicolorele fresce realizate de Richard Strauss în *Simfonia Alpilor* sau *O viață de erou* (deși este cu totul îndoielnic să se fi realizat un progres asemănător și pe planul frumuseții pur muzicale). Nici un domeniu al lumii fenomenale nu mai este inaccesibil compozitorului. Ajutat pe de o parte de literatură, pe de altă parte de o imensă paletă armonico-orchestrală, el își poate permite de aproximativ un secol să zugrăvească — folosind numai mijloace instrumentale — privelişti a căror evocare ar fi părut de neconceput vechilor maeştri : *O noapte pe muntele pleşuv, Ospățul păianjenului, Peripețiile lui Don Quijote, Călătoria lui Siegfried pe Rin*, sfîşierea primilor creştini în anticele „*circenses*", ca să nu mai vorbim de întregul repertoriu zoologic cu care au înzestrat muzica Saint-Saëns, Prokofiev, Poulenc, Iber, Strauss, Messiaen.

Şi totuşi, deşi sfera descriptivă a muzicii s-a aflat într-o continuă lărgire, a generaliza acest aspect făcînd din el unitatea de măsură a muzicii în general ar fi profund greşit. Am pierde din vedere un element de importanță hotărîtoare pentru justa înțelegere a acestei arte : îndeletnicirile plastico-descriptive ale compozitorilor reprezintă nu tendința majoră a dezvoltării muzicii, ci preocupări grefate pe năzuința exprimării unui elocvent mesaj spiritual. A dezvălui prin sunete procesele sufleteşti cu legile, conflictele, ascunzişurile şi nuanțele inefabile ale acestora, a răspunde la întrebările cele mai generale ale conştiinței însetate să găsească un sens vieții — iată linia fundamentală a evoluției muzicale. Raționea de existență a muzicii este nu ilustrativă, ci expresivă, nu plastică sau onomatopeică, ci psihologică, filozofică, etică. Opera compozitorului trebuie să deschidă o fereastă spre regiunile superioare ale conştiinței umane ; dacă nu o face, consumîndu-se în imitații exterioare, ea trădează ca-

uza vitală a acestei arte. Beethoven a definit esența însăși a muzicii spunînd, în corespondență și în carnetele intime, că în operele sale trebuie căutată mai degrabă expresia sentimentului decît zugrăvirea ambianței (și avea în vedere o lucrare „programatică" : *Pastorala*), că domeniul său, mai limitat într-o privință decît al pictorului și poetului, cuprinde în schimb zone inaccesibile acestora. Lărgirea domeniului spiritual al muzicii — adică a capacității sale de a exprima procese psihologice și sensuri filozofico-etice — este incomparabil mai importantă, mai definitorie, mai impunătoare decît progresul realizat pe linia efectelor plastice-descriptive. Pe acest teren trebuie căutat aportul principal al marilor maeștri, chiar dacă aceștia au contribuit, într-o măsură mai mare sau mai mică, și la sporirea sugestivității exterioare a muzicii. Imitarea mișcărilor convulsive ale șarpelui — și, în genere, toate preocupările descriptive — reprezintă un aspect secundar în gîndirea lui Bach, pentru care mai important decît orice era să exprime o elevată meditație și un nobil patetism, într-o formă de perfectă autonomie muzicală, inteligibilă în afara oricărei asociații literare sau picturale. Muzica sa sintetiza tot ceea ce maeștrii polifoniei și preclasicii cuceriseră în direcția oglindirii psihicului uman, adică mijloacele capabile să sugereze echilibrul lăuntric, prezența permanentă a rațiunii care netezește vehemențele afectivității, viziunea luminoasă și armonioasă a vieții, cu tentă de statism eleat în rotunjimea lui. Nu se poate spune că urmașii lui Bach au făcut muzica să progreseze din punctul de vedere al valorii artistice (aici noțiunea de progres nu are ce căuta : apariția lui Beethoven, Mahler și Bartók nu a făcut inutilă muzica lui Bach, așa cum mașina cu aburi, motorul Diesel și avionul cu reacție au făcut inutilă diligența, în care Bach călătorea), dar ei au lărgit considerabil sfera psihică a acestei arte. Prin Beethoven muzica devine aptă să exprime marile zbateri ale sufletului uman ; cu romanticii își face apariția eul individual asaltat de gînduri neliniștitoare, cu o viață afectivă turmentată și instabilă ; tendință pe care fenomenul wagnerian și postromantismul o intensifică, pentru ca la expresio-

nişti ea să ducă la înfăţişarea catastrofelor sufleteşti pustiitoare, la aneantizarea raţiunii, dar pe care debussysmul o respinge, opunîndu-i analiza rafinată a stărilor contemplativ-extatice, extrem de nuanţatele impresii înregistrate de o sensibilitate cultivată în faţa multicolorului spectacol al naturii. Şi astfel, etapă cu etapă, muzica şi-a anexat teritorii expresive care au lărgit modestul domeniu spiritual de care dispunea pe vremea lui Lasso şi Palestrina, pînă la dimensiunile unui adevărat imperiu. În mai puţin de o jumătate de mileniu muzica a devenit capabilă să exprime sufletul uman colectiv şi individual cu atîta veridicitate şi subtilitate, încît, deşi mai tînără decît literatura sau pictura, ea le-a întrecut în ceea ce priveşte forţa de redare şi înrîurire psihologică. Mult mai semnificativă decît creşterea posibilităţilor ilustrativ-descriptive ale muzicii este, aşadar, lărgirea şi adîncirea mejasului ei spiritual. Îmbogăţindu-se cu mijloace mai perfecţionate de a evoca o bătălie sau un apus de soare, viforul iernii sau ploile toamnei, muzica nu va putea totuşi niciodată atinge precizia şi elocvenţa imaginii picturale, cinematografice, literare. Sporindu-şi însă expresivitatea, adică puterea de sugerare psihică, ea a atins deja culmi şi adîncimi inaccesibile celorlalte arte : viforurile, bătăliile, amurgurile şi ploile din suflet — iată domeniul cel mai adecvat specificului ei, atît de interiorizat, şi unde ea îşi manifestă inegalabila capacitate de a transmite un mesaj. Aici rezidă forţa, superioritatea, mîndria muzicii.

Dacă este vorba ca muzica să descrie, să reprezinte, să contureze „ceva", apoi acest „ceva" trebuie căutat în primul rînd pe terenul expresivităţii ei spirituale. Mai ales de la Beethoven, creaţia compozitorului a tins să devină imaginea fidelă a proceselor sufleteşti, cu evoluţia lor zigzagată şi contradictorie. Sonorităţile deapănă prin faţa ochilor spiritului o acţiune *sui generis* — mişcarea sufletului uman a cărei desfăşurare nu este mai puţin dramatică şi nu parcurge mai puţine peripeţii decît aceea a unei piese de teatru. Să ne gîndim la *Sonata în si minor* de Liszt. Smulgîndu-se introspecţiilor întunecate, eroul acestei sonate se avîntă cu însetare că cunoască şi

să trăiască viața. Impetuozitatea ce-l animă atinge uneori culmi prometeice. Ea lasă însă adesea locul efuziunilor de lirism, către care inima mereu nesatisfăcută a eroului romantic năzuiește cu egală ardoare. Accentele aspre ale ritmului de sarabandă, asemănătoare cu motivul teroarei spaniole din *Egmont*, răsună ca prevestiri amenințătoare ale soartei. Conștiința este din nou cuprinsă de zbucium și îndoieli. Loviturilor din afară le răspund motive obsedante, izvorîte din adîncul neguros al sufletului. Dezolare, copleșire... Recitativul se aude ca o implorare patetică. Din misterioase și ascunse străfunduri țîșnesc însă nebănuite energii. Eroul se avîntă din nou în iureșul vieții cu forțe înzecite. Victoria se apropie din ce în ce mai mult, iat-o devenită realitate. Ne așteptăm la un strigăt prelungit și triumfător de entuziasm. Dar vai, nici satisfacția izbîndei nu poate însenina sufletul neliniștitului erou. Reintrînd în singurătate, el se lasă din nou pradă chinuitoarelor introspecții...

Iată modalitatea proprie muzicii de a „reprezenta" ceva, de a contura imagini. Din curgerea ei prind viață enigmatice siluete umane angrenate într-o inefabilă acțiune, ceea ce dă muzicii caracterul unei sculpturi fluide și dezvăluie totodată înrudirea ei cu drama sau romanul (pe această înrudire bizuindu-se, desigur, Thomas Mann cînd spunea că își concepe arta literară simfonic și polifonic, în spiritul gîndirii wagneriene). Dinamismul psihologic își are plasticitatea, descriptivitatea sa, esențial deosebită însă de acea plasticitate și descriptivitate orientate precumpănitor spre conturarea unei acțiuni materiale concrete (și despre care vom vorbi îndată). Incompatibilă prin specificul ei cu o asemenea particularizare a viziunii, muzica va esențializa ideea de acțiune, o va sugera în mod spiritualizat. Da, cvartetul lui Brahms sau simfonia lui Prokofiev zugrăvesc și povestesc, dar ceea ce zugrăvesc și povestesc ele, ține de marile generalizări psihologice — sursa vitală a muzicii — iar nu de aspectele concret-senzoriale pe care literatura, teatrul, pictura pot să le reflecte mult mai adecvat.

Nu înseamnă că străduaniile atîtor compozitori de a înzestra muzica cu forță de sugestie picturală, teatrală, cinematografică au fost zadarnice. Oricît ar fi de interiorizată prin specificul ei, muzica nu se poate lipsi de aceste aluzii plastico-descriptive la lumea înconjurătoare, și în primul rînd la viața societății și la aceea a naturii. Artă psihologică, artă expresivă, muzica nu este însă imaginea unei spiritualități abstracte, și aceasta pentru simplul motiv că o asemenea spiritualitate abstractă nu există. Frămîntările și aspirațiile sufletești sînt ecoul realităților din jur, al relațiilor în care sîntem angrenați, iar muzica menținîndu-și specificul, nu poate să nu reflecte (desigur mai voalat, mai mijlocit decît celelalte arte) această unitate dintre existență și conștiință, eu și non-eu, obiectiv și subiectiv. Urmărind desfășurarea *Sonatei în si minor* de Liszt, am putut vedea că, deși concepută ca muzică pură, adică fără text sau program, conținutul ei de idei și sentimente lasă tot timpul să se întrezărească înrîurirea, atracția exercitată de realitate asupra eroului liric (folosesc noțiunea de erou în sens metaforic pentru a sublinia unitatea trăirilor exprimate, pregnanta fizionomie stilistică a lucrării). Cu atît mai bogate și mai colorate sînt aceste implicații obiective, plastice, descriptive atunci cînd muzica este concepută în intimă legătură cu un argument literar sau pictural. Și ea nu va pierde nimic din noblețe dacă efectele imitative vor fi integrate și subordonate mesajului spiritual: onomatopeea apare transfigurată, capătă un sens superior, un rost funcțional. Nu ne deranjează cîtuși de puțin faptul că, în plină desfășurare a muzicii din *Aurul Rinului*, Wagner introduce 18 nicovale — adevărată prefigurare a muzicii concrete — a căror lovire ritmică este menită să sugereze lumea subterană a nibelungilor, scormonitori ai pietrelor prețioase din măruntaiele pămîntului. Nu ne deranjează deoarece nu asemenea onomatopei dau tonul, ci formidabilul patos al expresiei, continuitatea și elevația frazei muzicale. Pentru a îmbogăți cu adevărat muzica, efectele imitative urmărite de compozitor trebuie să crească din solul unei intense expresivități. Ținta principală a lui Wagner nu a fost de a sugera căutarea aurului în fundul pămîntului sau pașii cutremurători ai celor doi uriași, Fasolt și Faf-

fner : acestea sînt îndeletniciri episodice, coloristice adjuvante, subordonate unui țel major : dezvăluirea psihologiei unei întregi galerii de potentați aroganți, vicleni, brutali și, dincolo de aceasta, condamnarea lumii bazată pe neiubire și ostilă spiritului. Acestea ni se comunică printr-o muzică încărcată pînă la refuz de substanță emoțională, curgînd ca apele unui fluviu în majestuoasă și neabătută înaintare. Intențiile spirituale și psihologice au prevalat asupra preocupărilor plastico-descriptive. Totodată, acestea din urmă poartă amprenta stilizării, care, purificînd imitația de naturalism, o aduce în apropierea imediată a structurii muzicale autonome, dacă nu chiar o identifică cu aceasta. Sugerarea mișcării valurilor Rinului în preludiul operei — realizată printr-o pedală prelungită pe acordul lui *mi bemol* și desfășurările arpegiate ce se suprapun peste ea — are o valoare muzicală de sine stătătoare, semnificația ei constînd nu numai din zugrăvirea unui tablou acvatic, ci și în exprimarea unei învăluitoare mișcări a stihiilor care vin din adîncuri și ne cuprind în misterioasa lor învolburare. Marii compozitori posedă un simț instinctiv al măsurii, simț care le șoptește pînă unde pot împinge imitația pentru a nu umbri expresivitatea psihologică și a nu slăbi soliditatea interioară, pur muzicală, a compoziției. Cine ar crede că Bach, căruia i se atribuie înțelegerea cea mai spiritualizată a muzicii, urmărea foarte îndeaproape, în cantate, oratorii sau piese instrumentale programatice, prevederile textului literar, căutîndu-le un echivalent muzical cît mai sugestiv : cînd în cantata nr. 4 (*Christ lag in Todesbanden — Hristos zăcea în giulgiul morții)* se vorbește despre înmormîntarea lui Iisus, sunetele coboară greoi spre zona inferioară a registrului grav ; cînd în *Patimile după Matei* se spune că arhiereul s-a ridicat pentru a-i pune lui Iisus o întrebare, vocea tenorului (Evanghelistul) face un salt de sextă suitoare pe cuvintele „*stand auf*" (se ridică) ; cînd în *Capriciul în si bemol major* ne este evocată plecarea „fratelui iubit", cursul suav al melodiei alternează continuu cu un motiv — semnal destinat a imita clopoțelul poștalionului. Asemenea procedee sînt mînuite însă cu atîta discreție și sobrietate, încît fac corp comun cu structura muzical-psihologică a lucrării și

nu se detașează ca aluzii ostentative la un anumit fenomen. Granița dintre expresivitate și descriptivitate a dispărut, acestea apar contopite într-un tot unitar, dominat de înălțătoarea noblețe a gîndirii lui Bach.

Pe cît este de utilă muzicii plasticitatea ce materializează și colorează expresia vieții interioare, pe atît îi este de dăunătoare descripția imitativă concepută ca scop în sine, ca demonstrație de virtuozitate. Alergînd după ingeniozitatea onomatopeii, compozitorul uită de menirea fundamentală a muzicii — cea expresivă, spirituală ; tabloul sau filmul sonor realizat de el în cel mai bun caz poate uimi prin coloristică scînteietoare, dar nu lasă o dîră adîncă în suflet, căci îi lipsește adîncimea interioară, bogăția psihologică. Acestea sînt meritele și slăbiciunile unora din compozițiile lui Richard Strauss, concepute ca ilustrare fidelă a unui peisaj *(Simfonia Alpilor)*, a unei povestiri *(Don Quijote)* a unor scene din viața de toate zilele *(Simfonia domestică)*. Furat de inventivitatea cu care știe să găsească procedeele orchestrale apte a reproduce behăitul oilor, lupta cu morile de vînt, scîrțîitul patului conjugal și nenumărate alte detalii de acest fel, Strauss alunecă adesea spre ilustrativism. Muzica tinde să devină în asemenea cazuri ceea ce nu este chemată să fie și se depărtează de la drumul pe care îi este hărăzit să meargă. Răspîndirea lucrărilor de acest fel — mai ales cînd nu poartă pecetea unei originalități și îndemînări ca cele demonstrate de Richard Strauss — prejudiciază operei de educare a publicului : îi orientează greșit înțelegerea muzicală, determinîndu-l să caute în operele marilor compozitori nu substanța spirituală, ci aluziile descriptive, nu psihologia și filozofia închisă în sunete, ci literatura și pictura sugerată de ele. *A înțelege adecvat muzica înseamnă a fi conștient că expresia spirituală a vieții umane reprezintă chemarea ei majoră.*

Reflectînd procesele sufletești în ceea ce au ele mai profund și esențial, muzica reflectă, în virtutea excepționalei sale forțe de generalizare, legi ale întregii existențe. Sufletul uman nu este o singulară fantomă rătăcitoare pe această lume. Este o parte integrantă a existenței, produsul

ei superior, şi o va oglindi aşa cum o picătură din ocean răsfrînge întreaga imensitate a acestuia. Un ascultător sensibil va deslusi în palpitul sufletesc al unei simfonii sau al unui cvartet bătăile inimii omenirii, ritmurile fundamentale ale naturii, sensurile mari ale proceselor istorice.

Logică şi structuri

Cel mai frecvent încercat în faţa unei opere aparţinînd muzicii aşa-zise „grele", este sentimentul derutei : ni se pare că ne aflăm în prezenţa unei însuşiri inextricabile de sunete, luminată doar efemer de frînturi melodice, mai mult sau mai puţin pregnante, care dispar repede în enigmaticul torent de energii sonore. Sentiment ce creşte pînă la a deveni insuportabil în cazul muzicii moderne pe care, fără prea multe scrupule dar cu foarte mare siguranţă de sine, majoritatea melomanilor o resping ca „haotică".

Această senzaţie de derută este consecinţa atitudinii sentimentale faţă de muzică a celor mai mulţi ascultători ai ei. Însetaţi să capteze efluviile emoţionale iradiate de sonorităţi, ei ignoră că muzica este nu numai mesaj dar şi construcţie, nu numai trăire afectivă dar şi arhitectură minuţios elaborată ; că însuşi mesajul liric nu poate ajunge la ascultător fără această construcţie arhitecturală care-l organizează într-o structură inteligibilă. Necultivîndu-şi sensibilitatea pentru această latură a operei muzicale şi preocupîndu-se doar de atmosfera emoţională degajată de sunete, melomanul se lipseşte de priceperea sesizării planului logic al muzicii — de aici dificultatea pe care o întîmpină în deslusirea şi urmărirea firului conducător al discursului muzical. O asemenea insuficienţă prejudiciază înţelegerea conţinutului însuşi, deoarece un cvartet de Beethoven sau o simfonie de Brahms nu se mărgineşte la exprimarea unor vagi stări de bucurie sau tristeţe, ci

reprezintă o complexă organizare a materialului sonor, menită să dezvăluie o întreagă dialectică a vieții spirituale.

Nu trebuie să vedem în căutarea structurii formale a operei o îndeletnicire utilitară, de ale cărei aridități ne va răsplăti satisfacția savurării emoționale a mesajului. Orînduirea materialului muzical — de la sunet, motiv, frază pînă la părțile mari ale unui ciclu simfonic, — este prin ea însăși o sursă de încîntare estetică (e drept, mai puțin afectivă, mai intelectualizată) căci constituie expresia năzuinței spre armonie interioară a întregului, iar omul, în accepția superioară a cuvîntului, se caracterizează, între altele, și prin aceea că este călăuzit, în activitatea sa creatoare, de legile frumosului. Cu cît este spiritualicește mai dezvoltat, cu atît va fi la el mai activă, mai conștientă, preocuparea ca tot ce iese din mîinile sale să fie proporționat construit, solid și logic organizat — indiferent dacă produsul său este un simplu pantof sau un grandios edificiu. Asamblarea armonioasă, după un plan ingenios gîndit, a elementelor constitutive ne trezește întotdeauna admirația (și, din acest punct de vedere, nu ezităm să atribuim chiar și pantofarului — atunci cînd este cazul — merite artistice), după cum neîndemînatica, nerațională lor îmbinare naște în noi un sentiment de nemulțumire și ne îndeamnă să considerăm artisticește ratat obiectul pe care-l contemplăm, fie el chiar și un pantof (cu atît mai mult un edificiu !). Nu trebuie de aceea să vedem ceva nefiresc în insistența cu care compozitorul caută o organizare cît mai unitară și mai coerentă pentru muzica sa, după cum nu trebuie să ne mirăm întîlnind comentatori care se străduiesc a descoperi secțiunile și articulațiile acestei organizări (totul e ca asemenea preocupări să nu devină scop în sine, să nu anihileze interesul pentru esența spiritual-poetică a muzicii). Structura interioară pe care unul vrea s-o inventeze iar celălalt s-o descopere reprezintă schelăria fără de care opera muzicală — asemenea unei clădiri — nu se poate înălța. Insuficient organizată lăuntric, opera compozitorului este amorfă, eterogenă (mai precis : neartistică) și deci incapabilă să ne producă plăcere. Condiție *sine qua non* a reușitei artistice, construc-

ția arhitecturală nu poate să nu fie, prin ea însăși, ceva susceptibil de a ne încînta, posedînd în acest sens o relativă autonomie în raport cu mesajul pe care îl organizează și îl clarifică.

Cu cît s-ar îmbogăți și limpezi perceperea muzicii, dacă interesul ascultătorului s-ar îndrepta și spre această latură a artei componistice ! Să luăm exemplul unei piese care produce de obicei impresie puternică și asupra melomanului mediu : finalul *Simfoniei a IV-a, în mi minor*, de Brahms. El emoționează grație intensului său patetism, caracterului său de deznodămînt tragic, sesizabile chiar dacă, pe plan structural ascultătorul nu este prea dumerit de ceea ce se petrece. Nu ar fi de loc exclus ca firul dezvoltării muzicale să le pară multora aproape cu neputință de urmărit, într-atît este de instabilă prezența sa, pe care evenimente orchestrale neașteptate cînd o eclipsează, cînd o scot din nou la suprafață. Aici se află însă secretul tulburătorului efect al muzicii : forța răscolitoare a acestei sumbre concluzii ar fi fost de neconceput fără acea organizare interioară care, în ciuda aparenței caleidoscopice, este de o extremă rigoare. Brahms ia ca temelie a construcției sale o idee de o severă simplitate, desfășurată de-a lungul a opt măsuri, pe care instrumentele de suflat o expun inițial cu o desăvîrșită limpezime. Această temă este reluată de 32 de ori, în tot atîtea variații, modificîndu-și conținutul pînă la transformarea lui în ceva cu totul opus, dar lăsînd să transpară tot timpul (pentru auzul cultivat), cîteva repere constante. În acest monotematism omniprezent își are rădăcinile acea formidabilă unitate ce îmbrățișează din adîncuri mozaicala diversitate a variațiilor care se succed foarte repede și în contraste de la cele mai fine la cele mai izbitoare. Această alternare aproape cinematografică a imaginilor este într-adevăr de natură să-l deruteze pe ascultătorul obișnuit cu suprafețe sonore mai ample și contraste mai distanțate, dar nu-i va lăsa nici o clipă senzația fărîmițării : variațiile sînt atît de sudate una cu cealaltă, încît granițele dintre ele, identificabile doar la o analiză atentă a partiturii, nu mai pot fi sesizate de auz. Continuîndu-se organic, fiecare vărsîndu-se parcă în cea următoare, ele sînt aidoma unui flu-

viu al cărui curs îl poți diviza în porțiuni, fără însă ca prin aceasta să fi întrerupt mersul apei. Se creează astfel impresia unei maxime libertăți și fluidități a mișcării, dar compozitorul este departe de a fi dat frîu liber imaginației sale : rigoarea este atît de departe împinsă încît nici o variație nu depășește spațiul celor opt măsuri pe care se desfășura expunerea inițială a temei (cu excepția ultimei variații concepută mai întins, ca o eroică apoteoză a acestui act final de dramă). Pătruns în interiorul structural al muzicii, nu poți să nu te minunezi în fața unității, solidității, coerenței realizate de Brahms cu siguranța arhitectului și inginerului, și asupra cărora am încercat să arunc puțină lumină.

Am insistat asupra acestui aspect al simfoniei deoarece el exprimă o tendință proprie nu numai lui Brahms, ci și oricărui compozitor ajuns pe o treaptă superioară de gîndire : avînd oroare de informități, de umpluturi și legături artificiale, ca de fenomene incompatibile cu arta autentică, el năzuiește spre organizarea interioară cît mai strînsă a compoziției sale. A ajunge la o asemenea rigoare a construcției înseamnă a evita conștient arbitrarul și anarhia la care poate împinge domnia necontrolată a facultăților afective (inspirație, imaginație, intuiție) și a le constrînge pe acestea să curgă în albia unui principiu centralizator. Trebuie așadar ca multitudinii elementelor folosite, compozitorul să le găsească un factor comun, menit să introducă în diversitate unitatea ce dă sens și face expresia inteligibilă. Este util ca cititorul să aibă unele noțiuni asupra căilor pe care se poate obține soliditatea structurală a operei muzicale.

Examinînd o sonată de Haydn sau o simfonie de Mozart constați că, în construcțiile lor, rolul esențial îl joacă simetria arhitectonică : încadrarea materialului tematic și a dezvoltării lor în tiparele unor forme prestabilite constînd dintr-un număr de secțiuni, înlănțuite armonios după principiul contrastului, înrudirii, repetării. Părțile unei simfonii de Mozart, bunăoară, se conformează cele mai adeseori acestei configurații structurale : *1). Allegro* de sonată, alcătuit dintr-o expunere a două teme, dezvoltarea materialului tematic (de obicei numai una din teme

fiind supusă dezvoltării) și reluarea lui într-o formă identică celei inițiale, dar unificată din punct de vedere tonal : 2) Forma de lied, adică o construcție tripartită bazată pe o idee principală (A), o secțiune contrastantă care aduce o altă tonalitate (B) și o revenire la ideea principală (A) uneori ușor modificată. 3) Menuet, cu aceeași structură tripartită, dar concepută sub semnul mișcării dansante : 4) Rondo, caracterizat prin alternarea unei fraze principale (refren) cu episoade secundare (cuplete) după formula A B A C A etc. Nu are rost să trecem în revistă toată seria de scheme structurale, exemplele menționate fiind suficiente pentru a da cititorului o idee despre metoda simetriei arhitectonice, adică introducerea ideilor muzicale în tipare formale riguroase. Precizăm că principiul acesta se aplică nu numai fiecărei părți a ciclului dar și ciclului în ansamblul său, în cazul de față tiparul constînd din două mișcări rapide care încadrează o parte lentă și una vioaie. Cunoscînd apogeul în perioada clasică a muzicii, principiul simetriei arhitectonice nu a ieșit din uz o dată cu amurgul clasicismului, ci a supraviețuit pînă în zilele noastre. Capacitatea sa de a organiza forma muzicală era atît de eficace și totodată permite o atît de mare libertate de mișcări compozitorului, încît la serviciile ei au recurs, generație după generație, muzicieni cu o estetică foarte depărtată de cea a clasicismului. Aducînd modificări mai mari sau mai mici diferitelor scheme arhitecturale, introducînd în simetria lor generală elemente asimetrice impuse de sensibilitatea romantică, post-romantică, expresionistă, ei nu au putut să nu păstreze contururile lor esențiale, ca mijloace verificate de organizare a construcției muzicale. Cu toată metamorfoza la care au fost supuse — și despre care vom vorbi îndată — forma de sonată, de lied, de menuet, de rondo, precum și ideea structurii cvadripartite a ciclului s-au menținut și în simfoniile lui Ceaikovski, Brahms, Bruckner, Enescu. Principiul simetriei arhitectonice se păstrează chiar și în curente ce par a întoarce cu totul spatele tradițiilor : este cazul lui Alban Berg și al operei sale *Wozzek*, a cărei acută modernitate de concepție nu l-a împiedicat pe compozitor, cum s-a mai scris în de-

cursul acestei cărți, să subordoneze materialul precumpănitor al muzicii sale unor foarte limpezi scheme constructive : Allegro de sonată, fugă, scherzo, rondo etc.

Dar încă din epoca clasicismului ieșiseră la iveală și unele insuficiențe ale acestei metode de organizare a formei : spațialitatea și fixitatea schemelor organizatorice împiedicau muzica să reflecte existența în curgerea ei neîntreruptă și plină de neprevăzut. Insuficiență cu atît mai intolerabilă cu cît chemarea muzicii — artă fluidă, procesuală — era de a pune în lumină tocmai această esență a vieții. Jena mai ales obligativitatea repetării materialului tematic în așa-zisele reprize sau reexpoziții : obținîndu-se o rotunjire a formei și o întipărire a ideilor în conștiința ascultătorului, se aduceau prejudicii veridicității psihologice a muzicii, căci viața sufletească, în neîntreruptă și ireversibilă evoluție, nu cunoaște întoarcere la trecut, sau dacă există aparența unei asemenea întoarceri conținutul ei nu poate fi identic cu cel trăit odinioară. Conștiința acestor laturi deficitare ale simetriei arhitectonice a generat treptat — și mai ales romantismul a dat un imbold procesului — o modalitate dinamică de a organiza forma muzicală : conceperea ei în spirit dramaturgic, cu alte cuvinte ca o acțiune sonoră din a cărei sinuoasă desfășurare se va degaja o unitate, această unitate psihologică constituind o contrapondere la meandrele întortocheate ale firului muzical. Cristalizarea noii metode a început să se producă atunci cînd, în muzica lui Beethoven, divertismentul, sub semnul căruia erau concepute tradiționala sonată și simfonie clasică, a cedat locul dramei instrumentale : se făcea încercarea ca, prin înlănțuirea sunetelor, o sonată sau o simfonie să sugereze ideea unei acțiuni continui, cu o linie evolutivă, cu o culminație, cu un deznodămînt, ceea ce era de natură să îmbogățească unitatea formală a muzicii cu un plus de veridicitate psihologică. Putem să ne dăm mai bine seama de specificul acestei metode dacă alăturăm mental unei simfonii de Mozart o simfonie — să zicem, a doua — de Gustav Mahler. Lucrarea nu mai este dominată de acea simetrie arhitecturală care cerea ca două mișcări repezi să încadreze o mișcare lentă și una vioaie, și fiecărei părți

să intre în tiparul unui riguros plan formal. Muzica evoluează într-o gradație dramatică, începînd cu o parte gravă și zbuciumată și încheindu-se prin viziunea apoteotică a înfrățirii universale. De dimensiuni uriașe, lucrarea este totodată plină de zigzaguri, iar sporirea numărului de mișcări de la 4 la 5 (în simfonia a III-a vor fi 6, iar Beethoven, în *Cvartetul op. 131,* ajunsese la 7 mișcări !) îi face și mai complexă desfășurarea. Pășind în această labirintică construcție simfonică, ascultătorul — bineînțeles cel atent, sensibil — nu scapă însă firul călăuzitor, deoarece are sentimentul că urmărește un *sui generis* spectacol simfonic, al cărui mers se îndreaptă inexorabil spre un punct culminant, înălțînd un imn idealului înfăptuit. Același principiu al acțiunii continue a prezidat la construirea fiecărei mișcări în parte : nu simetrie arhitecturală a urmărit compozitorul, ci sugerarea unei evoluții psihologice, dramatice, fiecare mișcare dezvoltîndu-se ca un act de dramă cu neprevăzuturile sale care amplifică tensiunea și împing acțiunea mai departe. Trebuie să tragem concluzia că, astfel concepute, părțile simfoniei nu mai ascultă de nici o simetrie ordonatoare ? Nicidecum ! Ar fi greșit să se creadă că între metoda simetriei arhitecturale și cea a acțiunii continue este o incompatibilitate : compozitorul nu face *tabula rasa* cu diferitele scheme constructive pe care le-a făurit clasicismul (eficiența lor ordonatoare fiind aproape de neînlocuit), dar le subordonează viziunii dinamice a formei, ceea ce duce la transfigurarea lor. Vom găsi la Mahler și formă de sonată, și formă de scherzo, și formă de lied, dar în cuprinsul lor apar intercalate atîtea episoade, iar prevederile tradiționale sînt atît de lărgite (un exemplu : de la cele două teme necesare formei de sonată, Mahler ajunge să întrebuințeze 6—7 teme) încît numai la o analiză foarte atentă a partiturii întrezărești prin perdeaua învolburărilor dramatice contururile prototipurilor formale. O contribuție deosebit de importantă a lui Mahler — și pe acest plan el reprezintă un moment de cotitură — constă în totala dinamizare a repetărilor : deprinderea de a relua într-o formă identică sau

foarte asemănătoare ideile anterior expuse își trăiește ultimele zile, în locul ei instaurîndu-se principiul variației perpetue care face ca motivele și temele să apară cu semnificații mereu înnoite. În dezvoltarea ulterioară a muzicii, variația perpetuă (provenită din forma clasică a temei cu variații) va căpăta o amploare atît de mare, încît va absorbi și va reduce la un numitor comun toate celelalte structuri arhitecturale ; Schönberg intuiește, Webern limpezește, iar Boulez și Stockhausen statornicesc această modalitate de construcție, conferindu-i suveranitate ; compoziția înțeleasă ca o neîntreruptă și din ce în ce mai adîncă metamorfozare a unor elemente de pornire. Se consideră că ascultătorului trebuie să i se ofere o evoluție sonoră necontenit împrospătată, ca viața însăși.

Din necesitatea de a contracara efectul derutant pe care-l putea avea acțiunea (și variația) perpetuă, cu numeroasele ei sinuozități, pentru mulți greu de urmărit, s-a născut, paralel, metoda unificării discursului muzical cu ajutorul unei idei diriguitoare : un motiv sau o temă domină întreaga desfășurare muzicală, impunîndu-se cu ostentație ascultătorului, ivindu-i-se salvator, ca o stea polară, atunci cînd tumultul dezvoltării l-a adus în pragul descumpănirii. Impetuoasa extindere a programatismului, mai ales începînd cu Beethoven, a alimentat această metodă, compozitorii văzînd în ideea tematică diriguitoare mijlocul cel mai adecvat de a contura fizionomia și a sublinia prezența sau apariția eroului cîntat de ei. Figura lui Harold este evocată de Berlioz în simfonia sa *Harold în Italia* printr-o temă a violei solo (așa-zisa „idee fixă") care apare aproape neschimbată în împrejurările sugerate de cele patru părți ale lucrării : în singurătatea munților, unde își poartă melancolia și aspirațiile ; printre pelerinii ce cîntă ruga de seară ; alături de oamenii simpli din Abruzzi ; în mijlocul briganzilor dedați orgiilor. Aceeași metodă va fi folosită de Ceaikovski în simfonia sa *Manfred* sau de Rimski-Korsakov în suita sa simfonică *Șeherezada*. Wagner dă principiului dimensiuni grandioase punînd la baza fiecăreia din ope-

rele sale un întreg sistem de idei conducătoare („leitmotive"), menite a simboliza nu numai fizionomia generală a eroului dar și trăsături particulare ale acestuia (puterea lui Alberich, oboseala lui Siegmund), aspecte de natură (furtuna, valurile Rinului, farmecul flăcărilor, curcubeul) idei abstracte (meditație, devenirea, destinul, renunțarea la dragoste); împînzirea discursului muzical de asemenea leitmotive cimentează lăuntric expresia și îl călăuzește tot timpul pe ascultător.

Preocuparea de a subordona desfășurarea unei idei dominante poate merge atît de departe, încît să-l determine pe compozitor a deriva întregul material dintr-un motiv sau dintr-o temă de bază : ideea dominantă devine idee generatoare. În toate temele pe care le folosește de-a lungul unei compoziții complexe se pot găsi elemente ale acestei idei inițiale ; se ajunge la o foarte solidă închegare interioară a operei, dar nu este exclus nici riscul monotoniei sau al schematismului. Risc ce apare mai ales în calea unor compozitori dodecafoniști, înclinați să deducă riguros toate componentele muzicii lor din seria aleasă în locul temei și să nu admită elemente care ar veni dintr-o altă lume. Începînd cu simfonia lui César Franck principiul derivării întregului material tematic dintr-un nucleu generator a devenit monedă curentă în tehnica compoziției, dar și pînă la el acest principiu a fost intuit : bunăoară la Beethoven care punea la baza scherzo-ului din *Simfonia a V-a* aceeași figură ritmică ce sugerează în partea întîi ideea destinului sau de Liszt care concepe tema părții a treia (Mefistofel) din *Simfonia „Faust"* ca o transformare caricaturizată a temei faustiene din prima parte. Se poate coborî și mai adînc pe această scară a filiației istorice : monotematismul muzicii lui Bach, a cărei dezvoltare este extrasă de obicei dintr-o singură idee, reprezintă desigur o anticipare a unității tematice atît de stăruitor urmărită în muzica postbeethoveniană. În timp însă ce pe vremea lui Bach muzica începea să se îndrepte spre bi și poli-tematism, pentru a cuprinde viața și diversitatea ei, monotematismul este căutat în ultimul secol tocmai

în vederea regăsirii unității, compromise prin integrarea unui număr prea mare de elemente eterogene.

Cele trei principii constructive ale gîndirii muzicale — simetria arhitectonică, acțiunea continuă, ideea dominantă sau generatoare — nu acționează izolat unul de celălalt; le-am expus pe rînd pentru a ușura înțelegerea lor, dar în realitate ele coexistă, se întrepătrund, iar posibilitățile dozării și interacțiunii lor într-o operă sînt nesfîrșite. Cititorul atent a putut sesiza din descrierea finalului *Simfoniei a IV-a* de Brahms această cooperare și interinfluență a principiilor formative: prezența unui număr par (32) de variații desfășurate, fiecare în parte, pe spațiul unui număr fix și tot par (8) de măsuri, descinde din principiul simetriei arhitecturale; ascunsă însă sub apele torentului ce înaintează cînd mai învolburat, cînd mai calm, dar îndreptîndu-se irezistibil spre țel, această riguros de egală secționare cunoaște înrîurirea principiului acțiunii continue; în sfîrșit, axarea întregii părți pe o singură temă, a cărei structură arhisimetrică trece prin filtrul unei variații perpetue, trebuie pusă în legătură cu principiul ideii dominante sau generatoare. Cei mai mulți dintre iubitorii acestei muzici nu-și dau seama că impresia de clocot vulcanic stăpînit, de final al unei tragedii clasice se datorează artei de a construi forma cea mai aptă să organizeze și să facă elocvent mesajul. Analizată, orice capodoperă dezvăluie o minuțioasă și elaborată construcție, fără de care n-ar fi posibilă comunicarea inteligibilă, convingătoare a ideilor. Deși de cele mai multe ori nu sîntem conștienți de existența acestei construcții, ea acționează din umbră asupra noastră conducîndu-ne perceperea ca o forță invizibilă. Firește că satisfacția artistică va spori, iar înțelegea operei va fi mai profundă dacă urmărirea muzicii se va face în deplină cunoștință a structurii ei formale. Totodată, obișnuința de a privi muzica și sub acest aspect ne ajută să depășim treptat senzația de derută pe care o încercăm atunci cînd, robi ai perceperii impresioniste și sentimentale, nu sesizăm organizarea internă a operei.

Dramaturgia planurilor și culorilor sonore

Muzica are într-adevăr, așa cum foarte adeseori se repetă, un sens emoțional. Din exprimarea unor trăiri, a unei atmosfere psihologice, a unei atitudini afective în fața vieții se încheagă conținutul ei, și pe această poziție este necesar să ne situăm ori de cîte ori încercăm a răspunde la întrebarea „ce ne spune muzica". Dezvoltată unilateral, hipertrofiată, orice idee, cît de justă ar fi ea, se transformă însă într-o dogmă, într-un fetiș, într-un „idol al minții" care ne împiedică să vedem complexitatea contradictorie a lucrurilor : o asemenea soartă pîndește și conceptul de conținut emoțional al muzicii ori de cîte ori nu se ține seama de specificul sonor al conceperii acestui conținut. Alimentată de incultura muzicală, dorința unora de a fi învăluiți de efluviile lirice ale unei simfonii (ba chiar de a vedea conturîndu-li-se în imaginație încîntătoare tablouri) se amplifică în dauna sensibilității pentru sonoritatea muzicală propriu-zisă a cărei valoare estetică le rămîne ascunsă. Dar totodată le rămîne ascunsă și cea mai mare și cea mai semnificativă parte a însuși conținutului, căci acesta nu există ca stare psihică pură, suspendată, ci numai în materializarea sa sonoră, ca ritm, intonații, armonie, culoare instrumentală etc. Despre sărăcia și inconsistența acestui mod, i-aș spune pseudo-romantic, de a percepe muzica, ne putem ușor da seama atunci cînd, nevoit să comenteze bunăoară un concert brandenburgic de Bach, diletantul nu poate caracteriza muzica ascultată decît atribuindu-i „melancolie", „seninătate", „vioiciune", „grație" și alte asemenea locuri comune, psihologizante, sau poetizante, aplicabile și unui madrigal de Monteverdi și unei simfonii de Schumann, și unui concert de Prokofiev El nu a reținut mai nimic din dialogul instrumentelor concertante cu ansamblul orchestral, din jocul policrom al motivelor care apar și dispar, se cheamă și își răspund, sensibilitatea sa înregistrînd doar ecoul emoțional, nu și sursa sonoră a acestuia, cu toate arabescurile ei. Cînd receptivitatea muzicală a melomanului este înfeudată

înclinărilor literare, consecințele negative ale acestui fel de a înțelege muzica ies la iveală în mod izbitor : Stendhal își imagina că face o caracterizare adecvată simfoniei lui Haydn (nu știm la care din ele se referea) desluşind în ea călătoria unei corăbii pe marea agitată, cu numeroase peripeții evocate detailat de scriitor : în realitate, în ciuda acestei plastice comparații, Stendhal trecea cu uşurință peste ceea ce era mai important, mai original, în simfonia lui Haydn, adică peste faptul că ea reprezintă o modalitate specifică de gîndire a cărei esență o putem înțelege numai dacă ne smulgem nebuloaselor şi arbitrarelor impresii sentimental-descriptive şi pătrundem în substanța propriu-zis muzicală a operei. Efort ce presupune desigur o anumită inițiere, pricepere, cultură profesională şi căruia melomanul comod, superficial îi preferă reveria literaturizantă. Va spune că tot ceea ce se petrece pe plan muzical ține de bucătăria tehnică a operei, care nu are însemnătate decît pentru profesionist, el, melomanul, interesîndu-se de latura umană, spirituală, evocatoare a operei, adică de conținutul ei. Conținutul muzicii identificat cu impresiile şi asociațiile stîrnite în imaginația noastră — cîtă eroare în această suficientă şi înfumurată opinie ! Este nu conținutul, ci o fantomă a lui, căci conținutul există doar în măsura în care compozitorul gîndeşte şi formulează idei sonore, cristalizîndu-se din întreaga desfăşurare a discursului muzical. Poate că în nici o altă artă contopirea dintre conținut şi formă nu e atît de intimă şi de totală. Reținînd dintr-un concert brandenburgic de Bach sau dintr-o simfonie de Haydn numai vagi stări sufleteşti, înseamnă că nu sesizezi specificitatea mesajului. Nici Bach şi nici Haydn nu au clădit edificiul sonor şi nu au împletit țesătura muzicală numai pentru a ne sugera o stare de veselie sau de tristețe — cu atît mai mult pentru a ne evoca cine ştie ce peripeții, marine sau terestre, pe care scriitorul, pictorul, regizorul le pot zugrăvi mai complet şi mai convingător. A compune înseamnă pentru muzician a făuri un adevărat mic univers sonor ale cărui legi interioare de organizare

vor fi înțelese de ascultător grație receptivității și inteligenței sale muzicale, însușiri strîns legate de finețea și gradul de cultivare al simțului auditiv. Compozitorul nădăjduiește că melomanul va desluși elementele sonore fundamentale (pe care întotdeauna se străduiește să le formuleze cît mai pregnant) și va urmări dezvoltarea lor de-a lungul operei, numai o asemenea înțelegere muzicală putînd alimenta cu substanță reală tălmăcirile psihologice sau literare. Din păcate însă, în majoritatea cazurilor, numai un mic procent al acestui deziderat se realizează, spiritul de orientare pur muzicală al ascultătorului fiind de obicei insuficient educat și aflîndu-se în consecință la discreția impresionismului psihologic. Auzul selectează puține elemente din noianul sonor, de pe urma lui rămînînd doar o atmosferă mai mult sau mai puțin nebuloasă, considerată de unii drept conținutul compoziției. În aceste condiții ia naștere mentalitatea pe care am numit-o pseudo-romantică : opacă sau puțin sensibilă la valoarea intrinsecă a sonorităților, ea exaltă un conținut fantomatic, constituit din cețoase reacții sentimentale. Pentru această categorie de melomani conținutul (sau sensul) muzicii reprezintă ceva anterior stabilit de compozitor (de aici și eterna întrebare : „ce a vrut să spună compozitorul în acest cvartet ?") și supus apoi unei elaborări sonore. Lucrurile stau exact invers. Chiar atunci cînd pleacă de la anumite date literar-programatice (care reprezintă nu conținutul, ci impulsul exterior al muzicii) compozitorul își realizează conținutul, sensul, mesajul, pe parcursul creației prin întregul său sistem de gîndire în sunete. Trebuie să ne dea mult de meditat gestul lui Beethoven care, întrebat de amicul său Schindler ce a vrut să spună în *Sonata op. 57 în fa minor*, după ce i-o cîntase „în primă audiție", s-a așezat din nou la pian, cîntîndu-i lucrarea pentru a doua oară și adăugînd la sfîrșit : „Asta am vrut să spun". Într-adevăr, ceea ce are de spus compozitorul se află cuprins în prezentarea, alternarea și dezvoltarea elementelor tematice, în complexa organizare a liniilor polifonice și agregatelor armonice, însuflețită de imbolduri ritmice și

colorată prin diversitatea timbrurilor vocale sau instrumentale. Adevăratul sens emoțional-poetic al muzicii este nu cel inventat printr-o ascultare sentimentală, visătoare, contemplativă, ci sensul descoperit prin pătrunderea legilor acestui univers sonor.

Diletantul urmărit de prejudecata „muzicii grele" se sperie cînd ajunge în pragul acestei lumi a compozitorului, derutantă la un prim contact, dar melomanul familiarizat cu limbajul muzical știe din experiență auditivă că, la capătul străduințelor de a înțelege, el va găsi întotdeauna firul Ariadnei care-l va călăuzi prin această aparent labirintică lume. I-l oferă însuși compozitorul căci, organizîndu-și materialul sonor, el este tot timpul preocupat de continuitatea discursului, necesară atît unității constructive a operei cît și inteligibilității ei de către ascultător. Această continuitate nu se mărginește la momentele de amplă, liniștită și cantabilă expunere melodică, de felul celebrei teme din finalul *Concertului pentru pian în do minor* de Rahmaninov sau al nu mai puțin celebrului menuet din *Don Juan* de Mozart, cum își imaginează ascultătorul format la școala operei italiene, a cărei structură constă în alternarea ariilor (cu atîta nerăbdare așteptate) și recitativelor de legătură (mai mult sau mai puțin plictisitoare, dar suportate totuși în numele desfătării care va urma !). Frazele-cantilenă reprezintă doar un aspect al continuității ideii muzicale, compozitorul situîndu-le deobicei în acele puncte ale discursului sonor unde se cere o destindere, o culminație lirică. Nu înseamnă că între aceste momente de „înseninare" melodică (singurele pe care unii amatori le iau în considerație : cîți nu merg la operă numai pentru a asculta „aria spadei", „corul soldaților", „cavatina contesei"!) continuitatea ar slăbi sau s-ar pierde ; dimpotrivă, între frazele-cantilenă, acțiunea muzicală străbate tocmai acele etape de acumulare energetică ce justifică instaurarea melodiei liniștitoare. Din acest punct de vedere se cer urmărite cu egală atenție și acele motive lapidare care se înlănțuie, se confruntă, parcurg diverse metamorfoze realizînd o anumită tensiune psihologică, după care apariția unei idei melodice ample va căpăta semnificația unei cotituri, unui repaos, unei con-

cluzii. Orientarea în această desfășurare dezvoltătoare este ușurată de faptul că, în structura lor, intră de obicei crîmpeie din ideile melodice de bază, mai mult sau mai puțin cantabile, ale compoziției : este ca și cum am urmări destinul unor personaje prinse în vîltoarea unei acțiuni care le ciocnește, le obligă să-și dezvăluie cele mai ascunse trăsături, le desfigurează sau le transfigurează. Aproximativ astfel se înfățișează continuitatea discursului muzical într-o simfonie de Beethoven sau Mahler, într-o sonată de Brahms sau Franck, într-un cvartet de Prokofiev sau Enescu, cu alte cuvinte în acele opere (și ele alcătuiesc o parte imensă — poate cea mai mare — a repertoriului curent) la a căror temelie stă logica simfonică, adică expunerea și dezvoltarea ideilor tematice ; aflîndu-și cea mai tipică întruchipare în simfonie, această metodă componistică își găsește aplicare în toate genurile, de la lied pînă la operă. Mulți compozitori au căutat să atenueze, să șteargă granițele dintre ideea melodică și dezvoltarea ei, contopindu-le într-un torent sonor neîntrerupt : cei de orientare mai interiorizată, mai contemplativă, au căutat să melodizeze la maximum dezvoltarea, discursul prezentîndu-se la ei ca o continuă depănare a unui fir melodic (să ne gîndim la *Poemul* lui Chausson sau la *Sonata a III-a pentru pian și vioară* de Enescu) ; compozitori cu necesități mai eruptive de expresie, ca bunăoară Wagner, s-au apropiat de acest țel pe calea dramatizării melodiei, a unei „melodii infinite" care trece de la voci la instrumente și slujește atît acțiunea cît și confesiunile lirice. Toată această curgere a ideii — cînd mai dreaptă, cînd mai întortocheată — este inseparabilă de pulsația ritmică (adică de structurarea duratelor sonore), în care sălășluiește natura dinamică a muzicii, și de fundamentul armonic (structura acordică) care dă materialului tematic soliditate amplificîndu-i forța expresivă. Ritmul și armonia sînt atît de intim integrate discursului muzical, încît aproape nici nu ne dăm seama de ele în mod distinct, efectul lor estetic fiind perceput subconștient de către ascultător. Este o situație asemănătoare cu cea a spectatorului de cine-

matograf : el nu urmăreşte în mod special muzica filmului, dar impulsurile emoţionale ale acesteia i se comunică pe nesimţite şi îl fac să vibreze mai puternic la acţiunea de pe ecran. Ceea ce este muzica de film pentru imaginea cinematografică este ritmul şi armonia pentru discursul muzical al operei simfonice sau de cameră. După cum însă, în anumite secvenţe, muzica filmului poate deveni factor dominant, impunîndu-se autoritar atenţiei noastre, tot aşa ritmul sau armonia pot la un moment dat să se transforme în element esenţial, ba chiar unic al discursului muzical : ritmul se dezlănţuie atotstăpînitor în anumite momente ale baletului *Sfinţirea primăverii* de Strawinsky, evocînd frenezia primară a străvechilor ritualuri, iar prin structura pur armonică a piesei *Catacombele* din *Tablouri dintr-o expoziţie*, constînd dintr-o succesiune de acorduri grave, Musorgski a putut realiza o impresionantă atmosferă de mister sacerdotal. Ritmul şi armonia pot însă atrage atenţia şi prin mijlocul opus : al estompării sau anihilării lor. Atunci ascultătorului îi devine deosebit de limpede importanţa hotărîtoare a ritmului şi armoniei : ni-l amintim pe morarul din poveste care, putînd uşor adormi în zgomotul morii, ca şi cînd nici nu l-ar fi remarcat, se trezea de îndată ce acesta se întrerupea. Intenţionat umbrite, aceste mijloace pun în lumină, prin însăşi absenţa lor, anumite sensuri ale ideii muzicale. Despre unele pagini lente ale simfoniilor lui Şostakovici se spune că sînt aproape „aritmice", într-atît este de intensă impresia înţepenirii, a paralizării ce urmează teribilelor catastrofe *(Simfoniile a V-a şi a VIII-a)*. Cît priveşte renunţarea la înveşmîntarea armonică, ea poate merge de la momente solistice ale instrumentelor dintr-o piesă pentru ansamblu (de pildă solo-ul de trombon din prima parte a *Simfoniei a III-a* de Mahler sau solo-ul de corn englez de la începutul actului al III-lea din *Tristan şi Isolda* de Wagner), pînă la compoziţii sau părţi integral concepute pentru o singură voce *(Sonata pentru vioară solo* de Bartók, Preludiul la unison din *Suita I* pentru orchestră de George Enescu).

Ceea ce am conturat pînă acum reprezintă latura cea mai izbitoare a expresiei muzicale, *primul plan*, care se impune oricărei atenții elementar concentrate asupra curgerii discursului sonor. Muzica nu constă însă numai din acest prim plan, tot așa cum într-o desfășurare cinematografică sau într-o compoziție picturală nu numai figura dominantă, dar și personajele din jur sau fundalul, alcătuind planul secund, definesc conținutul imaginii. Există și în muzică un *plan secund*, constituit la rîndul său din motive și teme, ritmuri și armonii care precizează sau adîncesc sensul expresiei. Să ne gîndim la renumitul *Largo* al Simfoniei *Din lumea nouă* de Dvorak, asociat de mulți cu înmormîntarea fiicei unui șef de trib indian, care i-ar fi inspirat compozitorului această parte a simfoniei sale dar, în realitate, de o semnificație mult mai largă și mai generalizatoare. Ea farmecă printr-o pătrunzătoare melodie elegiac-funebră, reliefat detașată de contextul orchestral-armonic, dar în componența impresiei adînci lăsată de această muzică intră și efectul pe care-l creează planul secund al discursului sonor. Intonată de cornul englez, tema se desfășoară la început pe fondul catifelat și învăluitor al sunetelor îndelung ținute ale instrumentelor cu coarde ; pe măsură ce melodia se dramatizează, crește și participarea acestui plan secund : notele lung ținute fac loc unui tremolo fremătător al viorilor și violelor, iar acesta, după cîteva măsuri, mersului apăsat a contrabasurilor care evocă o procesiune ; în tot acest timp melodia este depănată cu accente îndurerate de flaut, oboi și clarinet, cu o pregnanță sculpturală, a cărei puternică emoționalitate se alimentează și din resursele expresive ale elementelor situate în penumbră. Prezența acestui plan secund se poate uneori impune ascultătorului cu autoritate gata-gata să egaleze forța primului plan, cum se întîmplă, de exemplu în liedul *Regele ielelor* de Schubert, unde formula de acompaniament a planului se repetă cu o insistență obsedantă, contribuind hotărîtor la acea impresie de halucinație tragică pe care o lasă înfiorata melodie schubertiană, atît de intim îngemă-

nată cu versurile baladei lui Goethe. Nu sînt de loc rare cazurile cînd ideea muzicală iese din penumbra planului secund, pentru a ocupa un loc egal în importanță cu ideea de prim plan : efect lesne de realizat grație tehnicii polifonice și care presupune și pentru ascultător deprinderea de a-și bifurca sau trifurca receptivitatea auditivă, pentru a putea diferenția atît planul prim de cel secund, cît și eventualele dedublări ale primului plan. Să ne amintim partea a doua *(Allegretto)* din *Simfonia în re minor* de César Franck : după o primă secțiune în care cornul englez expune o sugestivă cantilenă, avînd ca „decor" (adică plan secund) acordurile foarte estompate ale coardelor, urmează o a doua secțiune, dominată de o idee misterioasă (triole înșiruite unduitor și intonate în tremolo de viori) pentru ca apoi, în a treia secțiune, cantilena cornului englez și această idee misterioasă să fie aduse simultan, alcătuind o imagine complexă în care avem nu atît un prim plan și un plan secund, cît o dedublare a primului plan. Planul secund propriu-zis este realizat în acest caz de acordurile discrete ale lemnelor, harpei și coardelor grave care „umplu" spațiul sonor dintre cele două idei paralele. Exact același procedeu este folosit de Enescu în partea a II-a a *Dixtuorului* după ce expune succesiv o melodie nostalgică și una jucăușă. În creația impregnată de spirit polifonic — și avem în vedere, în primul rînd, arta corală a maeștrilor renașterii — această diferențiere a primului plan capătă înfățișarea unei ramificații bogate alcătuite din 3, 4, 5 voci de egală importanță. Fugile și coralele pentru orgă sau concertele brandenburgice reprezintă transpunerea instrumentală a acestui procedeu, iar în cantatele și oratoriile marelui muzician liniile vocale și instrumentale se unifică într-un monumental edificiu polimelodic. (Ceea ce totuși nu exclude prezența unui fir călăuzitor, schițat de motivele caracteristice care se preumblă pe la toate „etajele" acestui edificiu, trecînd de la o voce la alta și alcătuind o melodie continuă, considerată de mulți ca o anticipare a „melodiei infinite" din operele lui Wagner).

Mai este un factor care, alături de primul plan și planul secund, conturează sensul operei : imaginea sonoră ce apare trecător, ca o digresiune de scurtă durată sau ca o intervenție neprevăzută și pe care aș numi-o *element episodic*. Datorită caracterului său, de obicei fugitiv, episodul poate scăpa atenției ascultătorului, dar omiterea lui dăunează înțelegerii muzicii. Este drept, atmosfera generală a *Largo*-ului din simfonia lui Dvorak este cea degajată de prelunga depănare elegiacă a melodiei, atît de evident reliefată, dar ceva din sensul acestei muzici ne-ar rămîne ascuns dacă n-am remarca, spre sfîrșitul mișcării, melismele pastorale ale oboiului care cuprind îndată flautul și clarinetul, iar apoi întreaga orchestră, pentru ca această fîșie de cer senin să se îngusteze brusc, iar firava îngînare a cornului englez să ne conducă spre meditația elegiacă, vremelnic părăsită. Aceeași funcție o au straniile, aproape fantomaticele sonorități care învăluie și mîngîie melopeea de dor a flautului, intercalată de Enescu în plină desfășurare a *Uverturii sale de concert*, între expunerea idilico-rustică a temelor și dezvoltarea lor dramatizată : în conturarea sensului general al uverturii acest moment joacă un rol foarte important. Cu atît mai caracterizant este elementul episodic atunci cînd compozitorul face din el mai mult de cît o apariție fugitivă, prelungindu-i prezența. Nu sînt rare cazurile cînd episodul capătă o funcție aproape egală cu cea a ideilor principale — un exemplu tipic : prima mișcare din *Simfonia a VII-a* de Șostakovici. În mijlocul clasicei forme de sonată, compozitorul intercalează o temă de marș urmată de 14 variații, într-o amenințătoare creștere orchestrală și dinamică, alcătuind faimosul „episod al invaziei", datorită căruia lucrarea a putut reda cu atîta plasticitate încleștarea feroce pe care o ilustrează.

Din cele cîteva sumare descrieri, cititorul a înțeles desigur că desfășurarea sonoră este inseparabilă de culoarea ei timbrală. Caracterul instrumentului sau aliajului instrumental (al vocii sau aliajului vocal, atunci cînd este cazul) care intonează ideea muzicală joacă

un rol considerabil în definirea acesteia. Culoarea sonoră face parte din structura intimă a gîndirii compozitorului : acesta însă nu își concepe temele și peripețiile lor în abstract, ci asociindu-le anumitor timbruri. De importanța ei ne putem da seama ascultînd de pildă *Marea* de Debussy sau *Till Eulenspiegel de* R. Strauss, în transcripție pianistică : se pierde ceva esențial din gîndirea compozitorului, în locul policromei palete orchestrale, în funcție de care au fost gîndite lucrările, apărîndu-ne o imagine monocromă (la fel ar arăta un Monet sau un Van Gogh reproduși în alb și negru !). Or, nu e indiferent dacă o idee încredințată oboiului sau vibrafonului nu mai este auzită în sonoritatea acestor instrumente ; există o rațiune estetică în întrebuințarea cutărui sau cutărui instrument, într-un anumit moment al dezvoltării muzicale. Culoarea sonoră este și ea un factor al dinamismului muzical, unirea și înlănțuirea timbrurilor putînd spori tensiunea acțiunii sonore. Nu sînt lipsiți de temei cei care vorbesc despre o dramaturgie a timbrurilor.

Preocuparea pentru culoarea sonoră a expresiei îl determină uneori pe compozitor să-și conceapă lucrarea pentru un anumit ansamblu cu structură foarte individualizată. *Concertul de cameră* al lui Alban Berg, pentru vioară, pian și 13 suflători, *Introducere, Coral și Marș* de Casella, pentru 23 de suflători, pian și percuție. *Dansurile* lui Debussy pentru harpă și orchestră de coarde, concertul lui de Falla pentru clavecin, flaut, oboi, clarinet, vioară, violoncel, *Epithalamul* lui Jolivet pentru orchestră vocală, *Simfonia de cameră* a lui Enescu, pentru 12 instrumente solistice, cele *Trei mici liturghii* ale lui Messiaen, pentru coarde, pian, celestă, vibrafon, maracas, unde Martenot și cor de femei, *Povestea soldatului* de Strawinsky pentru recitator, clarinet, fagot, trombon, percuție, vioară, contrabas, *Octandre* de Varèse, pentru 7 suflători și contrabas — iată cîteva titluri care ne pot da o idee despre importanța timbrului în gîndirea componistică. Nu este o preocupare strict modernă căci și la preclasici întîlnim formații cu structură redusă și timbruri individualizate : *Concertul pentru mandoline,*

flaute și trompete de Vivaldi, *Simfonia pentru orchestră de coarde și două trompete* de Bononcini, sonata de Couperin pentru flaut, vioară, cello, clavecin, violă etc. Romantismul va aduce gustul pentru orchestra gigant, cu toate compartimentele prezente și la nevoie augmentate, orchestra ale cărei ansambluri va căpăta la Mahler și Strauss dimensiuni ciclopice. Dar tot romantismul este acela care, în cadrul acestor coloși orchestrali, va crea scînteietoare și sugestive combinații de timbruri — aport deosebit de prețios la îmbogățirea coloristică a expresiei. Unii îl ironizează cu ușurință pe Berlioz pentru mania grandiosului, dar ei uită sau ignoră că în *Recviemul* său sînt momente de un seducător inedit timbral (neobișnuita îmbinare dintre flaute și tromboni, în *Hostias*, bunăoară, iar cele patru fanfare care încadrează orchestra în *Tuba mirum* reprezintă o anticipare uimitoare a gîndirii sterofonice. Scînteierea coloristică adusă de romantici continuă să-i preocupe și pe compozitorii din veacul nostru, dar ei dezvoltă această preocupare pe terenul unei maxime economii de mijloace, renunțînd la sonoritățile excesive sau lipsite de acoperire interioară.

Am făcut toată această investigație în structura discursului muzical pentru a sublinia calitatea specific sonoră a mesajului componistic (ceea ce a și dus la cunoscuta definiție a compozitorului ca artist care gîndește în sunete). Ceea ce spune el oamenilor face corp comun, pînă la identificare, cu anumite forme sonore: profunzimea sau superficialitatea, ineditul sau banalitatea mesajului său nu pot fi separate de caracterul acestor sonorități: ele ne vor părea smulse din adînc de mină sau dimpotrivă culese cu dezinvoltură de pe stradă, neasemănătoare cu cele ce ne-au devenit familiare sau, dimpotrivă, făcînd parte din intonațiile de circulație curentă (nu mai vorbesc de nuanțele intermediare posibile). Fenomen deosebit de evident la operele aparținînd muzicii instrumentale neprogramatice, nemaiuzînd de titluri sau descripții literare, care distrag atenția ascultătorului de la esența muzicală a expresiei, aceste opere reprezintă întruchiparea cea mai pură, mai tipică, a ideii de muzică. A nu savura frumusețea intrinsecă a temelor, prospețimea și

ingeniozitatea sonorităților, a nu urmări arcul pe care-l conturează metamorfoza ideilor muzicale, înseamnă a nu înțelege mare lucru dintr-o sonată de Mozart sau Schubert, dintr-un *concerto-grosso* de Vivaldi sau Locatelli. Dar însăși muzica programatică, pentru a fi adecvat înțeleasă, reclamă o atenție precumpănitoare pentru substanța sonoră. Propunîndu-și să evoce imaginea spectacolelor de circ din Roma antică (în poemul său simfonic *Serbări romane),* Ottorino Respighi caută sonoritățile cele mai apte să sugereze sălbaticul moment al aruncării creștinilor în groapa cu fiare : semnalele stridente ale trompetelor, melodia modală (amintind de străvechile cîntece gregoriene), întretăiată de exclamațiile amenințătoare ale alămurilor, mersul ritmic, procesual, al coardelor grave. Nu poți spune că ai deslușit intențiile compozitorului dacă, în locul acestor idei sonore constructive, te mulțumești a remarca doar o pastă orchestrală ce curge și degajă o atmosferă de tumult. Încă o dovadă că la sensul muzicii nu putem ajunge decît ascuțindu-ne la maximum receptivitatea față de structura sonoră a operei, în toată finețea articulațiilor și individualitatea componentelor ei.

Independența expresivă a muzicii

Muzica însoțită de cuvinte — cu atît mai mult cea scrisă în vederea reprezentării scenice : operă, balet — ademenește adesea ascultătorul pe un drum care falsifică înțelegerea mesajului componistic : supralicitarea textului literar și tălmăcirea muzicii exclusiv prin prisma lui. În asemenea împrejurări devine însă cu neputință să ne explicăm de ce ascultă ca vrăjiți *Patimile după Matei* de Bach chiar și cei care socotesc anacronic mitul evanghelic al răstignirii și învierii lui Iisus Hristos. Cei înclinați să aprecieze muzica pornind de la literatură ar trebui să aibă și față de muzica lui Bach aceeași atitudine critică pe care o au, ca oameni ai veacului științei, față de mitul biblic. Iată însă că, asupra

tuturor, oricare le-ar fi convingerile filozofice și etice, muzica *Patimilor după Matei* exercită o influență covîrșitoare ca o adevărată minune a omului, mai impresionantă pentru ei — fiind evidentă și incontestabilă — decît senzaționala înviere a lui Iisus Hristos. Se explică acest efect miraculos prin aceea că muzica lui Bach, cu melodiile, polifonia și întreaga ei arhitectură, le vorbește despre ceva mult mai larg, mai etern și mai esențial uman decît faptul istoricește circumscris. Simți în ea exprimată măreția celui care, lovit pe nedrept, înfruntă nenorocirea arătîndu-se, în liniștea lui, mai puternic decît cei ce se năpustesc cu agresivitate asupra lui. Apoi nu poți să nu fi impresionat de opera arhitecturală pe care o vezi săvîrșindu-se : 78 de scene — gigantice blocuri de piatră — se suprapun și se cimentează, înălțind un edificiu ce-ți amintește grandoarea și trăinicia străvechilor domuri medievale. În sfîrșit, muzica lui Bach desfășoară în fața noastră frumusețí — nobilul patetism al ariilor, măreția duioasă a coralelor, tensiunea severă a recitalului epic — care ne înfioară, indiferent dacă înțelegem sau nu textul narat. Este calitatea oricărei mari muzici : concepută în legătură cu un subiect literar, ea posedă o autonomie care-i permite să se facă înțeleasă prin propriile-i mijloace. Am analizat, una după alta, componentele acestei autonomii în capitolele anterioare, dar nu e inutil să le repetăm : 1) forța de generalizare psihologică, grație căreia muzica se poate dispensa de serviciile literaturii, mesajul ei, mai vag, dar în schimb mai larg cuprinzător, afirmîndu-se ca ceva capabil de o viață independentă prin specificul său interiorizat și expresiv ; 2) construcția lăuntrică, a cărei logică și unitate fac din compoziția muzicală un organism de sine stătător, care se ține în picioare nu sprijinindu-se în cîrjele argumentelor programatice, ci prin propria-i robustețe și soliditate ; 3) valoarea intrinsecă, imanentă a sonorității care constituie un izvor de încîntare estetică atît prin puterea ei de a sugera cît și prin desenele pur muzicale realizate de arabescurile sonore. Toate acestea, conjugate, asigură muzicii suveranitatea ei de artă autonomă, o

fac să poată vorbi cu elocvență independent de prezența sau absența literaturii, iar uneori, chiar în ciuda acesteia. Într-adevăr, nu-ți pasă că în timpul reprezentării *Flautului fermecat* pe scenă se petrec puerilitățile absurde, născocite de textul prolix al libretistului Schickaneder. Muzica lui Mozart își face loc, cu divina ei grație, printre toate aceste absurdități, ridicîndu-te în aceleași zone pure ale spiritului spre care te înalță concertul său pentru pian în *do major* sau *Simfonia Jupiter*.

Conștienți de capacitatea autonomă de expresie a muzicii, unii preconizează ignorarea premeditată a programului sau subiectului literar, ascultătorul urmînd să-și facă o idee despre compoziție exclusiv pe baza a ceea ce îi spune desfășurarea sonoră. Căutînd în *Tablouri dintr-o expoziție* de Musorgski sau în *Pictorul Mathis* de Hindemith ecoul picturilor lui Hartmann și Grunewald, în *Manfred* sau *Furtuna* de Ceaikovski pe acela al literaturii lui Byron și Shakespeare, muzica își pierde, în conștiința ascultătorului, sensul ei generalizator, îi apare cu o semnificație îngustată — așa sună felul lor de a pune problema. Nici aceasta nu este însă o înțelegere adecvată : pornind de la o imagine literară sau picturală, și mai ales subliniind prin titlu, motto, versuri, rolul lor inspirator, compozitorul a făcut din ele o parte integrantă a mesajului său și dorește ca sunetele să fie percepute în legătură cu aceste imagini ; dacă n-ar fi urmărit acest lucru, nimeni nu-l putea împiedica să abordeze un gen al așa-zisei muzici pure — cvartetul, sonata sau simfonia fără program. Recunoașterea autonomiei expresive a muzicii nu trebuie să ducă la absolutizarea acestei însușiri. Este o autonomie relativă, ale cărei limite sînt impuse de necesitatea compozitorului de a lărgi sfera reflectorie a artei sale, anexîndu-i, *cu titlu auxiliar*, posibilități reflectorii specifice altor arte. Poetul liric acționează asupra cititorului și prin muzicalitatea care sporește forța incantatorie a versurilor sale ; pictorul recurge la ideea de subiect sau se inspiră din opere literare pentru a intensifica fondul psihologic al artei sale ; de ce să nu

beneficieze şi muzica de aportul literaturii sau picturii, care ar putea-o ajuta să depăşească limitele legate de specificul materialului sonor ?

Ca oricare dintre arte, muzica îşi are şi ea limitele sale. Nici o artă nu poate reda cu forţă pregnantă decît un anumit domeniu al vieţii umane, celelalte rămîn pentru ea într-o umbră ce poate merge pînă la obscuritate. În cazul muzicii, capacitatea neobişnuită de a dezvălui procese sufleteşti inefabile, cu toate nuanţele şi ascunzişurile lor, are ca pandant negativ posibilitatea foarte redusă a acestei arte de a preciza obiectul, cauza sau purtătorul trăirilor psihice, de a vorbi cu limpezimea proprie noţiunii. Nu a existat compozitor care să nu fi încercat a trece peste aceste graniţe pentru a face din muzică o imagine a vieţii în ansamblul ei. Neputînd atinge acest obiectiv decît prin cooperarea cu celelalte arte, şi mai ales cu cea a cuvîntului, muzica devenea într-o anumită măsură dependentă de ele, dar era o dependenţă pe care compozitorii o acceptau bucuros deoarece ea le fertiliza şi îmbogăţea întreaga artă, deschidea în faţa ei noi perspective. Orice compozitor ştie că muzica îşi poate ajunge sieşi, că sunetele sînt suficiente pentru a exprima un conţinut spiritual general, dar această generalitate, vecină cu abstracţiunea, ajunge uneori să nu-l mai satisfacă şi vrea atunci „să spună lucrurilor pe nume", să contureze fizionomii concrete. Între două simfonii „pure" (bineînţeles, într-un mod foarte relativ, căci, aşa cum am văzut, procesul creaţiei începea printr-o viziune cvasi-programatică a viitoarei opere), Ceaikovski compunea simfonia *Manfred*, ale cărei mişcări erau concepute de el în intimă conexiune cu peisaje pe al căror fond eroul byronian îşi purta tragicul său destin. Nu numai că a concretizat şi individualizat ideea simfoniei, dar această cooperare cu literatura a stimulat inventivitatea sonoră a compozitorului : cerîndu-i să găsească echivalentul muzical al cascadei unde apare zîna, al ambianţei bucolice, al orgiilor din lumea lui Ahriman, ea l-a împins spre descoperirea unor sonorităţi de o deosebită forţă sugestivă care i-au îmbogăţit paleta coloristică. În fine, colaborînd cu

Byron, Ceaikovski a putut preciza și explicita sensul filozofic al muzicii sale, dominată de obsesia morții pe care conștiința, adînc îndrăgostită de viață, se străduie, dar nu izbutește, s-o îndepărteze. Prin colaborarea sa cu literatura, precum și prin dezvoltarea sugestiilor plastice implicate în ea, muzica s-a îmbogățit cu sensuri și nuanțe noi, și ascultătorul nu are decît de pierdut atunci cînd face abstracție de rolul pe care l-au jucat imaginile altor arte în conceperea unei opere muzicale. Conținutul emoțional de bază al simfoniei *Manfred* este inteligibil și celui ce nu cunoaște programul byronian, dar luarea în considerație a acestuia din urmă îți permite să înțelegi mai complex și mai colorat muzica, dă carnație unei perceperi care, altminteri, ar sesiza doar abstracte scheme psihologice : prin colaborarea cu alte arte, muzica dobîndește posibilități apreciabile de a-și extinde imperiul spre lumea societății, naturii, ideilor. Reîntorcîndu-ne la *Patimile după Matei* va trebui deci să adăugăm o precizare constatării privitoare la elocvența intrinsecă a muzicii lui Bach. Relativ autonomă față de textul de la care a pornit, muzica nu este (și n-ar putea fi) absolut independentă de el : Bach urmărește să redea prin sunete biciuirea lui Iisus sau prăbușirea catapetesmei, iar una din cele mai impresionante arii *(Erbarme dich, mein Gott — Doamne, îndură-te)* exprimă căința amarnică a lui Petru care se lepădase de învățătorul său : aceste detalii extramuzicale îmbogățesc viziunea transmisă de muzică și ne aduc mai aproape de intențiile compozitorului care nu și-a conceput sonoritățile în mod abstract, ci referindu-se la fenomene determinate. Experiența ascultării muzicii îl învață pe ascultătorul evoluat să nu facă din aceste detalii, tributare inspirației literare, conținutul esențial al muzicii ci să vadă dincolo de ele acel adevăr uman etern pe care muzica îl exprimă cu prioritate.

Dacă autonomia muzicii este relativă, dependența ei de alte arte își are și ea condiționarea sa. Mai precis, această dependență nu poate fi rodnică pentru muzică decît dacă ține seama de acele limite a căror încălcare știrbește din forța spirituală, din soliditatea internă și din valoarea estetică de sine stătătoare a muzicii. Cri-

teriul care ne permite să ne dăm seama dacă, prin asocierea cu alte arte, muzica şi-a pierdut sau nu din autonomie este acesta : îl convinge şi îl cucereşte ea pe ascultător ca „muzica pură" ? Cu alte cuvinte, izbuteşte ea să se facă înţeleasă în sensurile ei fundamentale, prin propria-i structură şi organizare sonoră ? Dacă un oratoriu, o simfonie programatică, un balet ne satisfac prin calitatea, elocvenţa şi logica dezvoltării ideilor muzicale, înseamnă că expresia sonoră şi-a păstrat independenţa, că aluziile literare, plastice şi coregrafice nu i-au alterat muzicii esenţa de artă suverană. Dincolo de preocupările descriptive ale lui Bach, care ne devin limpezi mai ales în lumina textului, se înalţă sublima noblete a umanismului său, solidul edificiu al muzicii articulate în recitative, arii si corale, la rîndul lor riguros organizate în structura lor interioară, în sfîrşit frumuseţea scînteietoare a melodiilor, a căror înlănţuire aşază o splendidă diademă pe creştetul minunatei creaţii care este *Patimile după Matei*. Dar *Manfred* ? Firele care l-au legat de-a lungul compunerii lui pe Ceaikovski de poemul dramatic al lui Byron nu l-au împiedicat pe muzician să-şi construiască lucrarea ca pe o tipică simfonie, cu cele patru mişcări tradiţionale, cu clasicile simetrii arhitecturale ale fiecăreia (sonată, lied, scherzo), lărgite bineînţeles sub impulsul programului, dar suficient de distincte pentru a oferi ascultătorului puncte de sprijin, cu acea pătrunzătoare şi fatală temă dominantă, omniprezentă şi pe care, chiar dacă n-o asociezi cu figura lui Manfred, nu poţi să n-o percepi ca pe pivotul tragic al acestei muzici. Calităţi asemănătoare, adică suculenţa şi originalitatea sonorităţilor, organizate într-un inepuizabil flux melodic, fac ca o lucrare destinată scenei, cum este baletul *Romeo şi Julieta* de Prokofiev, bunăoară, să poată fi ascultată şi în sala de concert, fără ca prin aceasta ea să-şi piardă din puterea de a impresiona publicul. Muzica de film oferă însă cele mai izbitoare exemple de mutilare a autonomiei valorii muzicale. Deşi este domeniul în care se scriu tone de compoziţii, foarte puţine ajung în sala de concert (cum este cazul suitei vocal-simfonice *Aleksandr Nevski* de Prokofiev). Ele nu pot avea o

existență proprie deoarece, de cele mai multe ori, voința regizorului este atît de despotică, încît își aservește total creația componistică : obligată să renunțe la logica ei intrinsecă, muzica se transformă într-o anexă ilustrativă a imaginii cinematografice. Mentalitatea cinematografică în compoziție, pe care am putea-o caracteriza atît prin succesiunea rapidă a secvențelor cît și prin predominarea stilului descriptiv, a influențat însă gîndirea muzicală modernă în genere, aducînd serioase prejudicii calității ei estetice. Într-o bună parte a muzicii ultimelor decenii, expresia generalizatoare a sufletului uman cedează locul efectelor exterioare spectaculoase (cu predilecție pentru explozii, prăbușiri, rostogoliri etc) construcția solidă, organică și coerentă — impresiilor sonore, ce-i drept adesea ingenioase, dar fărîmițat înșiruite, ca puncte împrăștiate în spațiu. Nu este nevoie ca ea să afișeze o sursă literar-programatică de felul *Ciocanului fără stăpîn* (P. Boulez) sau *Hiroșimei* (C. Penderecki) pentru a suna așa, căci chiar și atunci cînd se intitulează, mai enigmatic, *Karré* (K. Stockhausen) sau *Pythopracta* (Y. Xenakis), ea se resimte de influența acestei mentalități ilustrative. Procesul a început în primul deceniu al veacului cu cele *Cinci piese pentru orchestră* de Schönberg situate la jumătatea drumului dintre cromatismul wagnerian și haosul atonal și a atins un punct paroxistic în deceniul al șaselea la compozitorii neododecafonici a căror muzică se înfățișează ca un caleidoscop derutant de senzații sonore dispersate. Ingeniozitatea uneori foarte sugestivă a acestor sonorități nu poate totuși satisface dorul după o muzică generoasă și elevată, cu o logică interioară convingătoare, cu idei pregnante al căror destin să poată fi urmărit. Este îngrijorător de mare cantitatea lucrărilor ce par adecvate nu atît interpretării concertistice, cît unui spectacol teatral sau cinematografic, ca mijloc auxiliar de intensificare a coșmarului, grotescului, fantasticului. Ascultată de sine stătător, ea este departe de a-ți produce o satisfacție spirituală asemănătoare celei pe care o simte ascultătorul la un cvartet de Beethoven sau o simfonie de Brahms ; sentimentul pozitiv încercat este acela de uimire, cînd, bineînțeles, prelungita expunere a aces-

tor impresii sonore nu ajunge să plictisească, iar stridența lor să irite. Unii reprezentanți radicali ai avangardismului muzical pretind că acesta este un nou fel de a concepe muzica, emanație firească a sensibilității moderne și verigă inevitabilă în lanțul evoluției istorice. Antoine Goléa îl prezintă pe Pierre Boulez ca pe un Beethoven al timpurilor noastre și compară *Poliphonie X* cu *Simfonia a V-a*. Opinie cel puțin prezumțioasă : oricît și-ar fi înnoit muzica mijloacele, de la Machaut pînă în anii recenți, ea nu și-a trădat niciodată esența : expresia spiritualizată a vieții umane și logica inteligibilă a dezvoltării ideilor i-au asigurat autonomia chiar și atunci cînd Wagner, proclamînd contopirea tuturor artelor în dramă muzicală, era acuzat că ar fi pîngărit frumusețea muzicii pure.

Capabilă să convingă și să se impună prin propriile-i mijloace — calitate pe care o poate demonstra orice concert de Mozart sau Beethoven, orice simfonie de Schubert sau Brahms — muzica apelează, așadar, adesea la ajutorul celorlalte arte, limitîndu-și astfel autonomia. Lăsînd la o parte cazurile cînd spiritul literaturii, picturii, cinematografului alterează esența expresivă și muzicală a compoziției, cazuri datorate unei vicioase înțelegeri a raportului dintre muzică și celelalte arte, dependența în care intră compozitorul nu are nimic umilitor pentru creația sa : ea, dimpotrivă, îi îmbogățește viziunea, obiectivînd-o și intelectualizînd-o, îl îndeamnă spre descoperiri sonore (nu e hazardat să afirmăm că o mare parte din cuceririle pe tărîmul formei, armoniei, ochestrației sînt consecințele problemelor de exprimare pe care imaginile literare sau plastice le puneau în fața compozitorului). Este o dependență ce nu intră în conflict cu necesitatea autonomiei, căci muzica, legîndu-și ființa de un poem, de o pictură, de o dramă, rămîne mai presus de toate ea însăși. Determinantă în această relație dialectică este ideea de autonomie, iar nu cea de dependență ; și cînd se intitulează *Patimile după Matei*, *Simfonia fantastică* sau *Romeo și Julieta*, opera ne va vorbi în primul rînd prin muzica ei, cunoașterea textului slujind doar spre

colorarea și precizarea impresiilor psihologice prilejuite de substanța sonoră. Ba mai mult : nu numai că nu textul este acela care ne dă cheia înțelegerii muzicii, dar tocmai muzica este cea care ne permite să înțelegem mai profund sensul imaginilor literare sau plastice. Sprijinindu-ne precumpănitor pe text, înlănțuim muzica de un fenomen mai mult sau mai puțin particular și îi înghițim semnificația ; privind lucrurile din perspectiva muzicii, imaginea literară sau plastică își dezvăluie sensuri noi, mai largi, mai filozofice. Prin muzică ni se atrage atenția asupra elementului universal-uman din faptele pe baza cărora au fost compuse *Patimile după Matei* și *Patimile după Ioan* de Bach, *Inelul Nibelungilor* și *Parsifal* de Wagner, *Orestia* de Milhaud, *Oedip* de Enescu : forța generalizatoare a ideilor muzicale scoate la suprafață ceea ce este permanent valabil în străvechile mituri, acel zbucium și acele aspirații eterne ale omului pe care aparența naivă, mistică sau fantastică a fabulei le ascunde înțelegerii noastre. Textele neinspirate pe care le găsim la baza atîtor capodopere componistice sînt luate de muzică în zborul ei înaripat și înălțate în zone unde mediocritatea și prozaismul acestei pseudoliteraturi nu numai că se dizolvă în impresia generală de elevație, dar capătă chiar o aureolă înnobilatoare : să ne gîndim la *Răpirea din Serai*, *Traviata*, *Trubadurul*, *Lucia* — cîteva titluri din nesfîrșita listă a capodoperelor muzicale născute pe o bază literară inconsistentă. Nu sînt toate acestea dovezi ale suveranității pe care muzica și-o păstrează în condițiile simbiozei ei cu alte arte ? Numindu-se *Egmont*, *Faust* sau *Hamlet*, autentica muzică nu este mai puțin Muzică, în sensul etern și imanent al cuvîntului, decît un *cocerto grosso* de Haendel, un divertisment de Mozart sau o sonată de Schubert.

Din această autonomie a muzicii ia naștere adesea o dependență superioară care nu numai că nu îngrădește, dar subliniază independența ei de expresie : muzica neînsoțită de nici un fel de imagine extramuzicală, dar care vorbește cu atîta elocvență, încît ne îndreaptă gîndirea spre poezie, dramă, pictură. Wagner nu a găsit o mai bună modalitate de a caracteriza primele trei

mișcări ale *Simfoniei a IX-a* de Beethoven decît evocînd scene din *Faust* (bineînțeles pe cele cu pronunțat caracter reflexiv) pe care sunetele le sugerau cu forță irezistibilă, iar Enescu întrezărea în *Ciacona* lui Bach grandioasa siluetă a unei catedrale gotice și zîmbetul suav al unei madone sculptate. Fenomenul se petrece curent : nu regăsești în baladele lui Chopin lumea poetică a lui Mickiewicz, în *Sonata a III-a* de Enescu pentru vioară și pian freamătul codrului eminescian, în concertul pentru orchestră de Paul Constantinescu ecouri ale vieții haiducești ? Nu-ți evocă simfoniile lui Mahler ideea unui „*theatrum mundi*", a unei gigantice drame avînd ca scenă universul, iar ca protagonistă omenirea însăși, prinsă în vîltoarea unor mari încercări ? Nu-ți amintește muzica debussystă de luminile, umbrele, nuanțele coloristice ale impresioniștilor francezi, de atmosfera contemplativ-difuză din tablourile lor ? Iată cum problema dependenței muzicii de celelalte arte reapare țișnind din însăși autonomia al cărei elogiu l-am făcut. Dependență care, și de data aceasta, demonstrează imensa, nemărginita putere de exprimare a sunetelor.

Muzică, adevăr, frumusețe

Auzim adesea reflecții de felul acesta : „Cît e de insuportabilă muzica lui Bartók : parcă s-a strîns în ea tot ce e mai urît, mai brutal, mai sumbru în viață". Pentru ca partizanii spiritului bartókian să exclame nu mai puțin dezgustați : „Este cu neputință să ascultați pînă la capăt ceva de Poulenc : eleganța salonardă și feminină a muzicii lui e un anacronism în veacul nostru" (Teoreticienii incompatibilității celor două modalități ar fi desigur stupefiați să afle că Poulenc a scris — și așa a fost — un comentariu admirativ asupra cvar-

tetelor lui Bartók, că deci compozitorul „salonard" a putut savura o muzică atît de „brutală"...). Disputa aceasta are străvechi tradiții. „Muzica lui Beethoven e aceea a unui plebeu!" exclamau indignați adoratorii lui Haydn și Mozart dar, la rîndul lor, Haydn și Mozart a trebuit să treacă prin furcile caudine ale romanticilor care priveau cu semeață superioritate simetria și seninătatea muzicii celor doi clasici, și puneau spiritul „plebeu" adus de Beethoven deasupra presupusului spirit „aristocrat" al predecesorilor lui. Operele lui Glinka și Musorgski au fost respinse la vremea lor de o bună parte a publicului, ca muzică trivială, „de birjar", nedemnă a sta alături de armonioasele creații ale lui Bellini și Donizetti, iar în legătură cu Debussy și Ravel se puteau auzi într-o vreme comentarii ușor peiorative privind „rafinamentul lor estetizant" pe care unii îl opuneau „realismului" și „democratismului" lui Wagner sau Musorgski (ca și cum rafinamentul contrazice sau face imposibil realismul, iar democratismul există numai acolo unde apar coruri grandioase și orchestra se dezlănțuie cutremurător).

Disputele de acest fel, care probabil se vor reedita multă vreme de acum înainte, izvorăsc dintr-o neputință sau neobișnuință — mereu regenerate — de a privi muzica dintr-un punct cuprinzător de vedere, capabil să înțeleagă esența contradictorie a acestei arte, căci înfățișarea adevărului existenței cu o sinceritate ce poate uneori atinge brutalitatea, a avut întotdeauna ca pandant, adesea la unul și același compozitor, năzuința de a arunca vălul armoniei și idealului peste asprimile vieții. Prima glorifică, cum ar fi spus Hegel, victoria purificatoare a liniștii melodice, a doua este brăzdată de motive crispate și tensiuni acordice sfredelitoare. Una răscolește, tulbură, cealaltă mîngîie, înseninează. Contrastul celor două modalități nu poate fi tăgăduit, dar de aici pînă la proclamarea incompatibilității lor, pînă la respingerea uneia în numele celeilalte, este o distanță ca de la cer la pămînt. Distanță pe care spiritelor superficiale și dispuse oricînd să dea verdicte, li se pare un fleac să o străbată. Evoluția limbaju-

lui muzical a fost și este într-o bună măsură determinată de căutarea mijloacelor care să aducă un plus de veridicitate în raport cu muzica anterioară. Verdi a încercat să elibereze opera de artificialitatea și convenționalismul atît de prezente în lucrările compatrioților săi, Bellini și Donizetti, dramatizînd aria, iar în *Otello* și *Falstaff* dînd o mare extindere recitativului și simfonizînd partea orchestrală, Wagner a vrut să depășească școala italiană în genere, eliminînd total aria în locul căreia a pus așa-zisa „melodie infinită" și transformînd opera într-o simfonie cu voci obligate, *Salomeea* și *Electra* de R. Strauss au împins și mai departe tendința wagneriană, punînd în slujba ideii de dramă muzicală (care înlocuise tradiționalul „concert costumat" al italienilor), procedeele unei instrumentații dezvoltată la dimensiuni gigantice și ale unei armonii ajunsă în pragul atonalității, prag peste care sare Alban Berg cu *Wozzek* și *Lulu*, realizînd efecte de o violență fără precedent în redarea stărilor anxioase, halucinate, disperate, isterice. Această evoluție, ușor de urmărit în orice gen al muzicii, a fost mai tot timpul însoțită de protestele celor șocați în momentele de trecere de la o etapă la alta. „Frumusețea a fost distrusă, pe ruinele ei s-au instaurat haosul și urîțenia" ! — cam acesta era întotdeauna sensul vociferărilor contemporane. În acest ton au fost acordate și învinuirile aduse de La Harpe *Armidei* lui Gluck, și diatriba rostită de Rousseau împotriva muzicii lui Rameau, și puținele dar incisivele cuvinte ale lui Goethe despre Beethoven, și rechizitoriul făcut lui Wagner de către Nietzsche pentru *Tetralogie* și *Tristan*, și acuzarea mînios îndreptată de Hanslick contra poemelor simfonice ale lui Liszt, și comentariile cu care toată critica oficială a întîmpinat *Boris Godunov* de Musorgki, și aprecierile semnate de Camille Belaigue asupra lui *Pelléas și Melisande* de Debussy și reproșurile formulate de Kremlev și Koval la adresa simfoniilor lui Șostakovici, și așa mai departe.

Sporul de intensitate și vehemență în înfățișarea dramelor vieții este adesea înțeles, la început, ca o degenerare sau o desfigurare a frumuseții (frumusețea fiind

identificată cu modalitatea de expresie și construcție instaurată de o anumită tradiție), pentru ca, după cîtăva vreme, impresia urîțeniei și haosului să dispară, iar operele ieri condamnate să ne sune azi foarte firesc și decent (fiind chiar luate ca norme de frumusețe pe baza cărora sînt trași la răspundere căutătorii unei noi veridicități). Se vede cît de relativă și mobilă este granița dintre veridicitate și frumusețe, prima transformîndu-se treptat în cea de-a doua, ceea ce este destinat să ne tulbure și mai puternic sufletul, ajungînd cu vremea să ne desfete și să ne înalțe. Cine s-ar mai gîndi astăzi să spună, ca Goethe, la ascultarea *Simfoniei* a *V-a* de Beethoven, că violența accentelor acestei muzici îi dă sentimentul că întreaga casă se prăbușește asupră-i? (Se găsesc, în schimb, destui care încearcă acest sentiment la ascultarea unei muzici de Bartók!). Percepînd această simfonie ca expresie a unei viziuni patetice și virile, mai vehementă în rostirea mesajului decît o simfonie de Mozart sau de Haydn, sonoritățile și construcția ei generală nu le par mai puțin încîntătoare, mai puțin frumoase decît cele proprii celor doi mari precedesori ai Titanului. Fenomenul se explică prin aceea că, oricît de intens ar aspira compozitorul spre o redare cît mai fidelă a adevărului vieții, el nu poate să nu se comporte și ca un slujitor al frumosului, în spiritul preceptului mozartian care cere ca pasiunile puternice și momentele de groază să fie redate astfel, încît să nu trezească dezgust și să nu jignească auzul, muzica rămînînd tot timpul MUZICĂ. Numai că acest principiu al idealizării artistice s-a manifestat dintotdeauna în forme variabile legate de noua veridicitate adusă de cutare sau cutare compozitor: Beethoven nu ar fi putut exprima furtunosul său mesaj păstrînd melodica și simetriile arhitectonice ale lui Haydn și Mozart; el a creat o nouă melodică, a conceput noi relații și proporții arhitectonice, care multor contemporani le-au părut la început de-a dreptul oribile, pentru ca, încetul cu încetul, să devină un adevărat ideal estetic. Această nouă frumusețe, care există întotdeauna în subtextul noii veri-

dicităţi, nu este dintr-odată remarcată, asprimea neobişnuită a accentelor impunîndu-se cu precădere, dacă nu chiar exclusiv.

Cît ar fi ea de relativă şi mobilă, graniţa dintre veridicitate şi frumuseţe are totuşi o existenţă reală, ceaţa din jurul ei risipindu-se mai ales atunci cînd un compozitor înclinat spre exprimarea aspră şi pătimaşă, simte nevoia unui *intermezzo* liniştitor, dînd atunci frîu liber aspiraţiei spre o organizare armonioasă a existenţei. Şi cel mai pasionat luptător sau tribun, pentru care a trăi cu adevărat înseamnă a sta în mijlocul vîltoarei, chiar şi el tînjeşte după asemenea momente liniştitoare, necesare reculegerii şi împrospătării forţelor, iar lupta şi-o duce nu pentru a se agita cu orice preţ, ci în numele unui ideal, întrezărit în depărtări. (*Preludiile* lui Liszt exprimă foarte sugestiv, prin episodul pastoral intercalat în centrul unei muzici învolburate, acest vis al armoniei din sufletul luptătorului). Beethoven îşi sublima năzuinţa sa spre frumuseţe pe un plan pur estetic, realizînd-o în arhitectura atît de logică, ideile atît de pregnante care îi transmiteau mesajul. Dar în simfoniile IV, VI, VIII, această năzuinţă spre frumuseţe se extindea şi asupra *Weltanschauung*-ului muzical, îndemnînd pana compozitorului să zugrăvească o imagine senină a vieţii, cu pajişti însorite, de-a lungul cărora eroul se preumblă liniştit, contemplînd splendorile din jur şi lăsîndu-se dus pe aripile reveriei sau cuprins de voioşie adolescentină. (Implicit, melodiile vor fi şi ele mai mozartiene, arhitectura mai clasică). Bineînţeles, Beethoven-luptătorul nu dispare cu totul, căci inflexiuni şi ritmuri funebre ca cele din andantele *Simfoniei a IV-a* sau evocarea furtunii din *Simfonia a VI-a* ne aduc aminte de vulcanul care clocoteşte sub aceste îmbietoare pajişti. Asemenea oscilări se pot întîlni în muzica multor compozitori — să comparăm *Tetralogia* şi *Idila lui Siegfried* de Wagner, *Simfonia a VI-a Tragica* şi *Simfonia a VIII-a „A celor o mie"* de Mahler, *Simfonia Liturgica* şi *Pastorala de vară* de Honegger, *Cvartetul III* şi *Cvartetul VI* de Şostakovici, atît de contrastante ca viziune asupra vieţii — iar uneori se manifestă, semnificativ, în cadrul aceleiaşi opere : spre exemplu, compoziţia

lui Bartók *Două portrete*—unul idealizat și altul grotesc, simbol elocvent al structurii contradictorii a sufletului omenesc în genere, a omului modern îndeosebi. Făcîndu-ne mai clară granița dintre veridicitate și frumusețe, aceste oscilări ne atrag totodată atenția că între cele două modalități nu este o incompatibilitate, că ele sînt din contră adînc înrudite, ca necesități deopotrivă de firești ale vieții umane și ale artei.

Aceeași intimă înrudire o constatăm analizînd sensul creației acelor compozitori a căror structură artistică e orientată mai cu seamă spre înfățișarea idealizată, armonizată, înfrumusețată a sufletului uman: Scarlatti și Couperin, Mozart și Haydn, Mendelssohn-Bartoldy și Bruckner, Debussy și Ravel, Poulenc și Prokofiev. Mulți sînt înclinați să interpreteze lipsa accentelor violente, a conflictelor zguduitoare, ca o îndepărtare de adevărul vieții, ca un refugiu în templul liniștit al frumuseții pure și impasibile. Dar oare simțirea interiorizată, discret lăsată a răzbate, nu face parte din adevărul vieții? Nu sînt oare împrejurări — și nu dintre cele mai rare — cînd intensitatea unui sentiment este invers proporțională cu izbucnirea lui în afară? Compunînd lucrarea *La pompe du général Hoche*, Cherubini a înțeles să dea expresie presupusei dureri prilejuite de moartea eroului, recurgînd la cele mai spectaculoase mijloace pe care i le oferea orchestra din vremea sa. Bonaparte a simțit însă nesinceritatea: „Faceți mult prea mult zgomot, a spus el, autentica durere nu țipă!". Lipsa veridicității ar trebui imputată nu atît muzicii inspirate dintr-o viziune armonioasă a vieții, cît compozițiilor care-și afișează zgomotos veridicitatea și patetismul, în fond o pseudoveridicitate și un pseudopatetism. *Pelléas și Mélisande* este o tipică dovadă a sensului realist pe care-l poate implica ideea de frumusețe, căci blînda și estetica contemplativitate debussystă ascunde o teribilă dramă umană, a cărei manifestare reticentă este un semn în plus de autenticitate și profunzime. Eroii sînt răscoliți de pasiuni mistuitoare povestea de dragoste se desfășoară tot timpul sub semnul inevitabilității tragediei, dar compozitorul nu lasă acest conținut emoțional să se reverse vehement (cum se în-

tîmplă în *Tristan și Isolda*, cu care povestea lui *Pelléas și Mélisande* este atît de înrudită) ci îl învăluie într-o atmosferă de dulce poezie, imprimă expresiei o constantă noblețe și reținere, chiar și în momentele de maximă incandescență dramatică. Cu această operă, Debussy, compozitorul îndrăgostit de suavitate, elevație, discreție — motiv pentru care mulți au văzut o vreme în el muzicianul unei elite devitalizate — a dovedit că nimic din tot ce e omenesc nu-i este străin, dar totodată a pledat pentru o idealizare, pentru o transfigurare armonioasă a realității : năzuința spre frumusețe trebuie să limiteze exprimarea adevărului, împiedicînd-o să evolueze spre forme brutale, iritante. În total dezacord pe acest plan cu drama wagneriană, el reacționa conștient împotriva a ceea ce numea „micile țipete" ale eroilor *Tetralogiei* care ofensau simțul, atît de francez, al măsurii și echilibrului. Modalitatea nu a fost și nu prea este savurată de admiratorii frenetici ai stilului wagnerian, printre ei numărîndu-se chiar și un Enescu căruia, la prima reprezentație, *Pelléas și Mélisande* i se părea insuficient de abundent și larg izvorul proaspăt (dar totuși un simplu izvor !) după fluviul majestuos...

Dar neascunzînd semnificații de ordinul trăirilor mistuitoare și conflictelor dramatice — cu care este adesea identificată veridicitatea — nu poate muzica să fie expresia unei autentice realități umane ? Echilibrul, luminozitatea, zîmbetul fac și ele parte din trăsăturile fundamentale ale psihicului ; gravitarea unei compoziții sau unei întregi opere de creație în jurul acestui pol este tot atît de legitimă ca și înfățișarea nudă a dramelor vieții și poate fi considerată, într-un anumit sens, ca o formă de manifestare a veridicității (e cam dificil de întemeiat logic deprinderea care ne îndeamnă să considerăm veridice doar operele cu tensiuni explosive, salturi melodice abrupte, violențe orchestrale sfichiuitoare ; ne aflăm în fața unei tradiții mai puternice decît glasul rațiunii...) De pe această poziție ar trebui înțeleasă bunăoară muzica lui Maurice Ravel despre a cărui „aristocratică insensibilitate" la frămîntările vieții s-a vorbit excesiv, autorii învinuirilor de acest gen uitînd să se întrebe dacă nu cumva chiar în

sufletele lor, bîntuite probabil de furtuni beethoveniene, nu există acea înclinare spre eleganță și ordine, acel miraj al scînteietorului, acel refuz opus brutalității atît de îmbietor sugerate în muzica raveliană (ca să nu mai vorbim de generozitatea și sensibilitatea vibrantă a lui Ravel-omul, calități unanim relevate în mărturiile prietenilor săi, și care nu prea se împacă cu ideea unei muzici aristocrate, estetizante). N-am putea găsi o rațiune estetică de existență întregii muzici a preclasicismului și clasicismului, dacă n-am vedea în ea imaginea cea mai pură, cea mai deplină a acestui veșnic dor de frumusețe.

Ascultînd o sonată de Scarlatti, *un concerto groso* de Vivaldi, o „simfonie" de Bononcini, o piesă pentru clavecin de Couperin, un *Stabat Mater* de Pergolesi, nu vom constata, critic, absența încordărilor dramatice și accentelor revoluționare, cu care ne-au obișnuit simfoniile lui Beethoven sau poemele simfonice ale lui Liszt, ci ne vom lăsa cuprinși de această expresie desăvîrșită a eternului apolinic din om, pe care nici Beethoven și nici Liszt nu l-au redat atît de plenar.

Chiar dominat în „*Veltanschauung*"-ul și estetica sa de visul după azurul frumuseții pure, un mare compozitor nu poate rămîne insensibil la realitățile stringente: imnul închinat de el cu exaltare idealului își va stinge din cînd în cînd sonoritățile, pentru a lăsa să se audă glasul pătrunzător al umanității suferinde și luptătoare. Este o necesitate simetrică celei care-i face pe compozitorii de tip beethovenian să alterneze imaginea apăsătoare a contradicțiilor vieții cu momente de consolatoare reverie sau primăvăratică ingenuitate. „Salonardul" Poulenc din *Căprioarele* sau din *Concertul pentru clavecin și orchestră* este și autorul monodramei *Vocea umană*, expresie patetică a zbuciumului unei femei abandonate care se otrăvește și, aproape agonizînd, are o ultimă convorbire telefonică cu iubitul ei. Asemănător a fost Enescu, a cărui linie fundamentală de evoluție — tendință spre exprimarea cît mai cristalină a unui ideal nostalgic de frumusețe, în strînsă legătură cu spiritul visător emanat de doină și de poezia plaiurilor natale — se întrerupe pe alocuri pentru a lăsa să răsune ecoul sfredelitor al unui

adevăr amar : *Octetul*, cele trei simfonii și, mai ales, opera *Oedip*. (Momente neagreate de partizanii teoriei după care autenticul Enescu este cel contemplativ, aceștia văzînd în înclinarea compozitorului spre o intensă veridicitate influența neasimilată a postromantismului wagnerian). Bineînțeles că aceste izbucniri ale nevoii de a înfățișa realitatea în toată dureroasa ei nuditate vor fi de altă natură decît la compozitorii de orientare beethoveniană — un Bartók, un Honegger, un Șostakovici : rostirea cumplitului adevăr va fi „tamponată" de catifeaua grației și elevației, pentru a face suportabilă zdruncinarea produsă de necruțătoarea dezvăluire și a vărsa pe rană balsamul mîngîierii. Este efectul pe care-l produce *Oedip* prin cele două acte care încadrează cutremurătoarea tragedie : primul — ceremonia încîntătoare a botezului, cu diafanele dansuri tebane — ne introduce treptat în miezul dramatic al subiectului, ferindu-ne de șocul prezentării nepregătite a conflictului pe care Enescu, deabia spre sfîrșitul actului îl anunță : ultimul — Oedip la Colona, ca învingător al suferinței — liniștește cugetul spectatorului după o acumulare aproape chinuitoare de tensiuni, prin nobila seninătate a muzicii, prin acea suavă cîntare cu inflexiuni de colind, a înțelepților atenieni. Iată, nu numai într-o singură personalitate, dar și într-o singură compoziție, împăcate cele două principii — veridicitatea și frumusețea — al căror antagonism a fost atît de exagerat. Anatol Vieru a dezvoltat magistral această tradiție a îmbinării sublimului și răscolitorului în oratoriul său *Miorița*.

Dacă veridicitatea și frumusețea se apropie în unele cazuri pînă la confundare, nu este mai puțin adevărat că, sub înrurirea anumitor împrejurări social-spirituale, compozitorul poate transforma contrastul lor armonizabil într-un conflict ireductibil. Nevrînd să ia în considerație granița impusă de imperativul frumuseții în redarea veridică a vieții, el se simte uneori împins să evoce precumpănitor sau exclusiv laturile întunecate sau urîte ale existenței. Acestea își au fără îndoială locul lor în muzică, și am da dovadă de mărginire estetică repetînd eroarea lui La Harpe care condamna gemetele de durere din *Armida*

lui Gluck pe temeiul că muzica nu trebuie să înfăţişeze decît aspectele luminoase ale vieţii. Dacă muzica s-ar fi limitat numai la aceste aspecte, ea n-ar fi devenit arta cu imensă forţă de expresie realistă pe care o cunoaştem, nu s-ar fi îmbogăţit cu pagini de copleşitoare tensiune cum sînt coşmarul drumului spre locul de osîndă sau al nopţii de Sabat din *Simfonia fantastică* de Berlioz, scena halucinaţiei din *Boris Godunov* şi *O noapte pe muntele pleşuv* de Musorgski, grotescul marş funebru din *Simfonia I* de Mahler, *Sarcasmele* şi *Obsesiile* lui Prokofiev, imaginea forţei oarbe, mecanice, distrugătoare din „Toccata" *Simfoniei a VIII-a* de Şostakovici şi atîtea altele. Putîndu-şi extinde imperiul şi spre aceste zone sumbre sau respingătoare, muzica rămîne totuşi, în esenţă, arta elanurilor spirituale superioare ; sugerarea urîtului capătă sens numai cînd se face în lumina acestui specific esenţial. Se constată însă, cu deosebire în muzica occidentală a veacului nostru, o tot mai pronunţată tendinţă de a înfăţişa precumpănitor urîtul şi morbidul, veridicitatea alunecînd în aceste cazuri pe panta naturalismului patologic. Acest fenomen se schiţa pentru prima oară în operele expresioniştilor (Schönberg, Berg) şi consta din înlocuirea cantabilităţii cu o declamaţie abruptă, convulsionată, precum şi prin năruirea tonalităţii, pe ale cărei ruine se instaura o perpetuă şi neliniştitoare instabilitate (atonalismul). După al doilea război mondial procesul se adînceşte, el cuprinzînd chiar şi compozitori care-şi propuneau să evoce, cu indignare sau compasiune, tragediile aduse omenirii de către dezlănţuirea totalitară ; ele par însă mai degrabă un pretext pentru scormonirea insistentă în acel filon al patologicului, descoperit şi savurat de expresionişti : *Guernica* şi *Il canto sospeso* de Luigi Nono, *Hiroshima* de Penderecki. Am fi nedrepţi dacă n-am recunoaşte că în compoziţii ca acestea se ating uneori culmi covîrşitoare de intensitate dramatică, dar ele te fac să doreşti şi mai mult acel surîs melodic consolator al frumuseţii pure pe care autorii lor par să-l fi uitat.

Procesul intră într-o etapă avansată cu aşa muzică concretă care, atunci cînd nu se mulţumeşte cu funcţia ilustrativă în spectacolul de teatru sau cinematograf, ci afirmă

pretenții de independență și exclusivitate, apare ca întruchipare a celui mai violent naturalism : avem a face cu un montaj mai mult sau mai puțin ingenios de zgomote, înregistrate pe bandă de magnetofon și mînuite în fel și chip grație posibilităților pe care le oferă acest aparat (rărire, accelerare, inversare, suprapunere etc.). În lucrarea *Symphonie pour un homme seul* de Pierre Schaeffer (inginer, inițiatorul acestei „muzici") și Pierre Henry vom auzi și păcănit de mitralieră, și gemete de alcov, și farfurii sparte, și zgomot de pași și multe alte asemenea imagini sonore, cu o foarte discutabilă unitate. Semnificativ că piesele „concrete" ce izbutesc să emane o atmosferă mai artistică sînt acelea care amintesc de muzica autentică ; o compoziție ca *Vălul lui Orfeu* de Pierre Henry, după ce se consumă și ea în tot felul de împușcături și prăbușiri, lasă a răzbate — în momentul cînd prelungirea zgomotelor devenise insuportabilă — ecoul vag al unui cor și al unei orgi care, asociate unei misterioase voci ce declamă, creează un straniu climat de tragedie antică și amintiri ancestrale. Dovadă că atracția ideii de Muzică, în sensul superior și nobil al cuvîntului, rămîne mai puternică decît încercările de a o strivi sub conglomeratul monstruozităților.

Ne aflăm alteori puși în fața unor opere ce par (și adeseori chiar sînt) născute din dorința de a respinge imixtiunea brutală a realității în plăsmuirea artistică. Opere a căror expresie nu mai este sfîșiată de motive spasmodice, disonante eruptive și sonorități orchestrale sfredelitoare, ci se desfășoară senin și se încheagă armonios. Ca o reacție la excesele naturaliste ale muzicii veridice, această concepție a frumuseții distilate alunecă și ea uneori spre excesul evitării ostentative a tot ce amintește de freamătul intens al vieții. În spiritul unei asemenea estetici se arată a fi compuse multe din compozițiile lui Igor Strawinsky : artistul construiește un edificiu ingenios și cultivă în ascultător iluzii, el nu vrea să facă din muzica sa imaginea contrastelor tulburătoare ale vieții. Deosebindu-se și de înaintașii săi preclasici, a căror senină viziune purta amprenta spontaneității tinerești, Strawinsky va aduce în concepția sa despre frumusețe aerul rece al cons-

trucției speculative. Chiar atunci cînd alege un subiect profund tragic ca cel al lui Oedip, Strawinski îl tratează într-o modalitate estetizantă : nu teribilul zbucium al eroului va căuta el să evoce — cum a făcut Enescu în *Oedip*-ul său — ci o atmosferă de legendară elevație, deoarece ideea de mit îl interesează mai mult decît sensul lui real. Protestul opus de adepții „frumuseții pure" reprezentanților „adevărului brutal" nu se conturează nicăieri atît de pregnant ca în muzica lui Anton von Webern, născută în chiar sînul școlii expresioniste. În timp ce Schönberg, profesorul său, și Alban Berg, colegul său, se arătau atrași de exprimarea violentă a aspectelor întunecate, Webern, autor de piese miniaturale, șlefuite cu migală de bijutier, se refugiază într-o lume a esențelor spirituale, abstracte. Purificată de veridicitate, frumusețea capătă o strălucire glacială. Razele ei par destinate să lumineze nu adevăruri ale lumii acesteia, ci calea spre o lume transcendentală.

Esența clasico-romantică a muzicii

Strîns legată de antinomia dialetică dintre veridicitate și frumusețe, este aceea a romantismului și clasicismului. Nu este, cum s-ar părea, o problemă de istorie a muzicii, ea privește însăși esența acestei arte, dincolo de particularitățile pe care le poate căpăta într-o anumită epocă.

Expresie nemijlocită a vieții sufletești, muzica poate fi considerată o artă romantică prin natura ei. Așa o definește Hegel în „Estetica" sa, diferențiind-o de arta clasică și arta simbolică, și cam în același spirit se pronunță și Thomas Mann în *Romanul unui roman* unde vorbește despre „baza etern romantică a muzicii". Într-adevăr, ce considerăm noi de obicei definitoriu pentru mentalitatea romantică ? Oricine va putea răspunde : exprimarea nestingherită — ajungînd uneori pînă la revărsare — a freamătului sufletesc, a visului lăuntric, a viziunilor exaltate,

ceea ce dă muzicii un caracter de confesiune patetică, tulburătoare. Romantismul este legat de primatul eului, al sensibilității și subiectivității, el insuflă expresiei un curent de vibrantă afectivitate : înălțînd muzica pe piscul celor mai cutezătoare aspirații, face din ea totodată imaginea omului autentic, cu tot zbuciumul pe care-l cunoaște ca ființă prinsă în vîltoarea încercărilor vieții. Nu sînt însă acestea însușiri pe care le atribuim și muzicii în genere ? Nu definim prin romantism muzica însăși, pe care n-am putea-o concepe altfel decît ca o generoasă exteriorizare lirică ?

Romantică nu este numai creația lui Schumann, Chopin, Berlioz, Liszt, Wagner, adică a compozitorilor din perioada post-beethoveniană și preimpresionistă, în granițele căreia istoria muzicii obișnuiește a închide romantismul. Deceniile de mijloc ale secolului al XIX-lea alcătuiesc desigur o epocă de strălucitoare eflorescență a însușirilor enunțate, dar am dovedi mărginire dacă n-am simți vibrația lirică intensă perpetuată în muzica atîtor înaintași ai acestor compozitori ; ea face ca în evoluția muzicii să nu existe ruptură, iar fenomenele cele mai deosebite să fie totuși legate între ele printr-o năzuință fundamentală. În plină Renaștere, imaginația lui Gesualdo este torturată de viziuni a căror neliniște i-a făcut pe mulți să vadă în el un precursor al expresionismului. Compozitorul în a cărui muzică răsar zorii preclasicismului, Claudio Monteverdi, este un cîntăreț al dorului, de la formele lui cele mai duioase pînă la cele mai sfîșietoare (atît de intens redate în renumita *Tînguire a Arianei).* Pe bună dreptate a fost caracterizat Bach (dacă nu mă înșel de către Albert Schweitzer) ca un „romantic al polifoniei" : aria *Erbarme dich, mein Gott* din *„Mathäus Passion* îl poate zdruncina în convingerile sale chiar și pe cel mai tenace teoretician al cerebralității muzicii lui Bach, iar în cromatismele „lamento-ului" din capriciul *Plecarea fratelui iubit,* găsim anticipat fiorul schumannian. De altfel romanticii secolului al XIX-lea au nutrit un adevărat cult pentru Bach, și n-ar fi făcut-o dacă n-ar fi simțit în el un părinte spiritual. Filonul romantic al muzicii lui Haendel se poate

și mai ușor simți decît cel din muzica lui Bach, expresia sa fiind mai puțin reținută : amploarea fastuoasă a suflului melodic și concepției orchestrale puse de unii în legătură cu spiritul barocului îl făcuse pe Romain Rolland să-l considere un „Beethoven înlănțuit". Nici lui Haydn, a cărui muzică a devenit sinonimul echilibrului robust, nu i-au fost străine introspecțiile și înclinarea spre patetism : Robbins Landon vorbește despre „criza romantică" din perioada 1768—1774 a vieții lui Haydn și vede în operele apărute în această vreme (începînd cu *Stabat Mater* și terminînd cu *Missa Sancta Caecilia)* o culminație a evoluției lui artistice. Este de prisos să mai demonstrăm lirismul romantic al lui Mozart : olimpianismul inspirației nu l-a împiedicat pe acest înger al muzicii să-și dezvăluie zbuciumul și să-și mărturisească dureroasele meditații în pagini prebeethoveniene cum sînt : *Fantezia în re minor, Sonata în do minor, Simfonia în sol minor, Recviemul,* în care putem întrezări mai limpede decît oriunde renumitul „zîmbet printre lacrimi". Opera lui Beethoven, după cum se știe, înmănunchiază toate aceste tradiții și le dă un impuls pasionat : mai toată muzica secolului al XIX-lea se va alimenta din bogatul izvor al spiritului beethovenian.

Dacă romantismul compozitorilor veacului al XIX-lea continuă tradiții cu o îndepărtată origine istorică, el este la rîndul său continuat de compozitori prezentați de obicei ca inițiatori sau promotori ai epocii așa-zise „moderne". Departe de a se fi stins ca o ultimă pîlpîire — cum zic unii : „postromantică" — a unor vremuri de elanuri furtunoase, romantismul impregnează creația multor compozitori de după Mahler (fără temei definit în unele istorii ca „ultimul mare romantic"). Sonatele, simfoniile și poemele simfonice ale lui Skriabin sînt muzica unui răzvrătit a cărui năzuință prometeică crește la dimensiuni cosmice. Expresionismul lui Schönberg și Berg nu este altceva decît hipertrofierea anxietății și vehemenței atît de caracteristice spiritualității romantice. Deși cu un profil original și strîns legat de psihologia poporului său, Enescu se socotește un „wagnerian pînă în măduva oaselor", un „liric incorigibil". Patosul dezlănțuit al simfoniilor lui Șostakovici i-a făcut pe unii muzicieni occiden-

tali (Kusevițki, Manuel, Goléa) să vadă în ele o reîncarnare a viziunii beethoveniene. Nu este oare de esență romantică atmosfera de singurătate dezolantă ce se desprinde din unele lucrări ale lui Edgar Varèse sau incandescenta evocare a vremurilor medievale în Oratoriul *Ioana pe rug* de Honegger, atît de înrudit cu monumentalele creații vocal-simfonice ale lui Berlioz ?

Sper ca această fugitivă incursiune istorică l-a convins pe cititor de continuitatea spiritului romantic de-a lungul veacurilor. Nu, romantismul nu e numai un curent sau o școală, el e un principiu esențial al creației. Muzica ar fi de neconceput fără acea manifestare sinceră și vibrantă a sensibilității, fără acea pasionată dăruire de sine și autoexprimare de care asociem întotdeauna ideea romantismului. Nu poți de aceea să nu-i dai dreptate lui Thomas Mann cînd constată „baza etern romantică" a muzicii : în primul rînd grație ei izbutește această artă să pună o atît de irezistibilă stăpînire pe sufletul nostru, în ale cărui ascunzișuri se strecoară misterios, umplîndu-l de o caldă și învăluitoare lumină.

Analiza mea ar fi însă unilaterală dacă n-aș lua în considerație că, simultan cu aceste fenomene, muzica a cunoscut manifestări ce gravitau în jurul ideii de clasicism — idee tipic întruchipată de muzica vieneză din cea de a doua jumătate a secolului al XVIII-lea și în primul rînd de creația lui Haydn, Mozart și a tînărului Beethoven : precumpănirea rațiunii, obiectivitatea expresiei, armonia viziunii artistice, distincția și eleganța stilului, simetria structurii formale, — acestea ar fi principalele ei componente. Cum vedem, clasicismul este atras mai ales de idealul frumuseții (ceea ce nu înseamnă că ar renunța la adevărul expresiei — este aici doar o chestiune de dozaj), romantismul simțind afinități îndeosebi pentru cel al veridicității (ceea ce nu înseamnă că nu tinde și el spre o anumită frumusețe, numai că această frumusețe se deosebește de cea a mentalității clasice).

După cum spiritul romantic nu putea fi circumscris la o perioadă istorică, năzuința clasică nu este nici ea apanajul școlii vieneze. O vom găsi în elevata gravitate a

Messelor lui Palestrina sau în luminozitatea solară a concertelor lui Vivaldi. Va tempera, va contrabalansa sau va domina pornirile romantice ale lui Bach și Haendel, Haydn și Mozart nepermițîndu-le niciodată (nici chiar în lucrări atît de romantice ca *Mathäus Passion* de Bach sau *Recviemul* de Mozart) să ia în mîini frînele exprimării și să o conducă spre lumea freneziei dionisiace. Chiar în plin avînt al romantismului, cînd Schumann și Liszt se îndeletnicesc cu sfărîmarea idolilor epocii apuse, vom întîlni fenomene de constrîngere clasicistă a unei necesități tumultuoase de exprimare : Schubert și Chopin care își construiesc compozițiile după bunele și încetățenitele tradiții ale arhitecturii clasice (motiv pentru care cel din urmă, deși romantic, nu privea cu ochi prea buni libertățile beethoveniene) și prelungesc într-o epocă de vulcanice dezlănțuiri nobila discreție mozartiană : Mendelssohn-Bartholdy pe care înclinarea spre moderația sentimentelor și echilibrul formei l-au determinat să spună că destestă halucinantul final din *Sonata în si bemol* minor a lui Chopin și l-au făcut totodată antipatic partizanilor romantismului furtunos. Ce este apoi muzica lui Brahms, acest contemporan cu Wagner și Mahler, dacă nu o încercare de a supune stihiile afectivității (cît de amenințător clocotesc ele la începutul *Concertului în re minor pentru pian și orchestră*, în tremoloul sumbru prevestitor al timpanelor care însoțește tema încordată, gata-gata să erupă, a coardelor !) acțiunii ordonatoare a idealului clasic ? Paralel cu hipertrofierea romantismului din muzica expresioniștilor, clasicismul își intensifică și el vigoarea afirmării, călăuzind voința componistică a unui Strawinsky sau Hindemith, preocupați cu precădere de echilibrul psihic și constructiv al muzicii lor.

Există așadar, nu numai o epocă clasică a muzicii, dar, parafrazîndu-l pe Thomas Mann, o bază etern-clasică a muzicii, constînd din aspirația compozitorului spre ordine, obiectivitate, luciditate (ceea ce de altfel Thomas Mann avea în vedere cînd deslușea în muzică împletirea freneziei iraționale cu „ordinea calculată în modul cel mai precis"). Întîlnim această aspirație în toate epocile și în mai

toate capodoperele, deoarece ea face parte integrantă din însăşi ideea de creaţie : aceasta nu poate fi concepută fără o eliberare de sub presiunea paralizantă a emoţiilor, fără ridicarea într-o sferă impersonală de gîndire, fără cumpănirea lucidă a structurii şi alegerea clarvăzătoare a mijloacelor de expresie. Deşi artă romantică în esenţa ei, căci necomunicînd trăiri şi-ar pierde raţiunea de existenţă, muzica implică şi o doză de spirit clasic, a cărei importanţă nu trebuie subapreciată. Semnificaţia muzicii este nu numai emoţională ci şi raţională. Găsim exprimată în ea nu numai subiectivitatea (indisolubil legată de elementul afectiv, pasional) dar şi ceva care o depăşeşte, tocmai datorită acelui suflu generalizator, obiectiv, adus de prezenţa raţiunii. Expansivităţii pătimaşă îi corespund sau i se opun sobrietatea şi discreţia cu care adesea este estompată sau ascunsă o puternică ardere lăuntrică. Această dublă natură, romantică şi clasică, permite muzicii să exprime omul în toată contradictoria lui complexitate. Ar fi nefiresc să cerem muzicii doar revărsare lirică, cîtă vreme însuşi omul pe care-l oglindeşte nu-şi exteriorizează întotdeauna sentimentele, ba mai mult, înţelepciunea, stăpînirea de sine şi seninătatea spiritului ne trezesc o mai intensă admiraţie decît firile furtunoase şi nestăpînite. Nu există apoi o intelectualizare a sentimentelor, cînd, uşurate de balastul subiectivităţii impulsive, anarhice şi telurice, ele se înalţă într-o zonă pură şi luminoasă, unde cunosc o mai mare trăinicie decît în lumea afectivităţii dezlănţuite ? Poate că în aceasta constă principalul farmec şi totodată suprema însuşire etică a muzicii marelui Bach : redînd şi cea mai profundă durere, ea păstrează nobleţea şi seninătatea pe care o dă stăpînirea de sine. Cu toată reticenţa exprimării, suferinţa evocată (de altfel cu vizibilă, romantică participare) de către Bach în atîtea pagini ale *Patimilor după Ioan* şi *după Matei*, nu este mai puţin profundă decît izbucnirile desperate ale lui Manfred, Harold, Tristan sau Wozzeck. Dimpotrivă, ar putea exclama unii.

Antinomia dintre spiritul romantic şi cel clasic nu este de ordinul excluderii, ci de cel al completării. Un

romantic pursînge sau un clasic pursînge există doar în mințile dogmatice, incapabile să înțeleagă esența contradictorie a vieții, legitimitatea și compatibilitatea ambelor orientări. Chiar și în operele în care spiritul romantic se manifestă spectaculos va exista o vînă — mai evidentă sau mai ascunsă — de clasicism : ca artă, muzica nu se poate lipsi de organizarea riguroasă — care poate fi întîlnită chiar și în cea mai exaltată sonată de Schumann sau Liszt — astfel că cel puțin prin preocupările sale arhitecturale, compozitorul va da la iveală valențele clasice ale gîndirii sale. Dar chiar idealul armoniei și echilibrului, atît de caracteristic esteticii clasice, își face apariția din cînd în cînd și în plin romantism, care l-a evocat cu un sentiment de nostalgie, ca pe limanul rîvnit al unei existențe învolburate. Apollon surîzînd consolator zbuciumatului Dyonisos. Îl vom găsi în *Parsifalul* lui Wagner, unde zbuciumul tristanesc și tragismul tetralogiei au dispărut, lăsînd loc seninătății spiritului împăcat cu viața și cu sine. Îl vom găsi de asemenea în *Simfonia a IX-a* de Mahler : plină de presimțiri funebre și de accente sarcastice, ea se încheie cu un final care acoperă toate aceste hiperromantice stări sufletești cu apele mărețe ale unui fluviu melodic ce amintește de sublima monumentalitate a creațiilor lui Bach. Îl vom găsi chiar și în *Simfonia a IV-a* de Bruckner care, deși intitulată *„Romantica"* aduce o purificare a expresiei emoționale, o însuflețire a vieții polifonice a muzicii, o simetrie a concepției arhitectonice — toate de cea mai clasică esență. Reciproca este pe deplin valabilă : oricît de puternic s-ar afirma principiul clasic, este aproape cu neputință ca el să înăbușă respirația romantică a muzicii. Nu-i vom mai invoca pe Bach și pe Mozart, despre al căror filon patetic am vorbit deja, dar luați *Simfonia clasică* de Prokofiev (versiune modernă a lui Haydn) sau *Suita a II-a pentru orchestră* a lui Enescu (scrisă în spiritul suitelor secolului XVIII) : cine poate contesta că în spatele construcției atît de echilibrate și a melodiilor cu accente galante, nu vibrează o simțire intensă, a cărei esență romantică se trădează mai ales în *„Andantele"* din *Simfonia clasică* sau *„Aria"* suitei enesciene ? Dacă la Strawinsky dorința de

a fi „neoclasic" se manifestă uneori în dauna emoționalității, nu trebuie să generalizăm acest fenomen asupra întregii lui creații. Cînd tema abordată l-a obligat să vibreze ca om, Strawinsky a dat uitării propriile sale teorii privind inexpresivitatea muzicii și a lăsat să răzbată, bineînțeles în felul lui, vibrațiile inimii : stau mărturie lucrări ca *In memoriam Dylan Thomas* sau *Threni id est lamentationes Prophetae Jeremiae*. Aceste compoziții foarte riguros și cristalin construite, foarte reținute în expresie, vor părea desigur „neemoționale" dacă le aplicăm etalonul Honegger sau Șostakovici : raportate însă la alte compoziții ale lui Strawinsky, ca de pildă *Concertul pentru pian și suflători* sau *Concertul pentru orchestră de cameră în mi bemol major*, unde într-adevăr adie un vînt de uscăciune, ele vor dezvălui potențe lirice care ni-l arată pe compozitor mai puțin ostil romantismului decît apare în declarațiile lui teoretice (așa se și explică probabil marea lui simpatie pentru Ceaikovski, în al cărui stil a scris cîndva baletul *Sărutul zînei).*

Ori de cîte ori balanța expresiei pare să se încline spre spiritul romantic într-o măsură care periclitează echilibrul, năzuința spre idealul clasic intervine prompt încercînd să restabilească egalitatea forțelor. Este cît se poate de tipică în această privință reacția debussystă la mișcarea romantică de la finele veacului trecut, care culmina cu fenomenul wagnerian. Avînd oroare de exaltarea subiectivității, de grandilocvența spre care adesea alunecă sensibilitatea romantică, Debussy a dus o activă campanie împotriva manifestărilor zgomotoase ale eului. Critica sa, uneori excesivă și suferind la rîndul ei de unilateralitate, n-a cruțat nici simfonismul beethovenin, unde remarca, pe lîngă calități majore, o tendință pronunțată spre retorism. Idealul preconizat de el înlocuia afișarea ostentativă a sentimentelor personale cu evocarea subtilă a peisajului : obiectivizarea expresiei va atrage astfel după sine o manifestare discretă și sobră a subiectivității. Debussy rămîne fidel acestui ideal nu numai în compozițiile inspirate de lumea din afară — *Marea, Nori, Sirene,*

Sărbători, *Iberia* și atîtea altele — chiar și într-o operă prin excelență psihologică, cum este *Pelléas și Mélisande*, pe care o concepe într-un spirit diametral opus freneziei wagneriene. Ceea ce se numește adesea — mai mult sau mai puțin propriu — fenomenul debussyst, este în realitate un fenomen ce gravitează spre polul clasic al muzicii. Pe plan spiritual, Debussy e cu mult mai apropiat de secolul al XVIII-lea, această epocă de splendidă înflorire a clasicismului, decît de vecinii săi cronologici imediați (romanticii) și contemporanii săi postromantici (Mahler, Skriabin) sau expresioniști (Schönberg, Strauss). Elogiul făcut de el într-un celebru articol artei discrete și sobre a lui Rameau, a cărei tradiție încearcă să o reînvie, confirmă caracterul clasicizant al aspirațiilor sale artistice. Compozitorul al cărui nume este întotdeauna asociat de creația debussystă, Maurice Ravel, face un pas mai departe în această direcție. El nu se mărginește să instaureze în muzică un spirit de nobilă intelectualitate, rafinată distincție și luminoasă ordine (ceea ce echivala cu o privire disprețuitoare aruncate patimei furibunde a Salomeii, țipetelor isterice ale Electrei și programatismului stufos din *Zarathustra)*, dar își leagă în modul cel mai intim creația de idealul secolului al XVII-lea și al XVIII-lea, al căror spirit încearcă să-l reconstituie (bineînțeles, transfigurîndu-l) în compoziții ca *Tombeau de Couperin*, *Pavane pour une Infante défunte*, *Menuet sur le nom de Haydn* etc.

Pe măsură ce ofensiva expresionismului progresa, lua proporții și această reacție neoclasică ; ea cuprindea numeroși compozitori ai veacului, a căror creație o influența în grade variabile (Prokofiev, Casella, Respighi, Șostakovici, Milhaud, Britten), unii dintre ei, ca Strawinsky și Hindemith, dedicîndu-se precumpănitor acestui ideal. Trăsăturile muzicii scrise sub semnul neoclasicismului modern sînt acestea : reactualizarea unor vechi stiluri componistice în opere concepute pe intonații din muzica lui Gesualdo, Pergolesi, Bach, Haydn, sau în maniera acestor compozitori ; abordarea unei tematici arhaice legate de mituri, ca cele ale lui Oedip,

Apollo, Orfeu ; strădania de a atinge o maximă obiectivitate a expresiei prin reticență emoțională și minuțioasă premeditare a echilibrului arhitectonic. Neoclasicismul a jucat un rol pozitiv în stăvilirea stihiilor dezlănțuite de furia expresionistă și atonală, ferindu-i pe mulți compozitori de valurile pustiitoare ale acestora. Alături de alți factori, constrîngerea neoclasică i-a ajutat pe un Enescu, un Bartók, un Honegger să reziste atracției fenomenelor maladive din muzica occidentală a veacului nostru. Ca un adevărat cal troian, neoclasicismul a pătruns chiar în citadela expresionismului și a atonalismului. Distrugînd tonalitatea, Arnold Schönberg nu se îndură însă să se despartă total de idealul clasic (al cărui mormînt îl săpase), ci își compune *Suita op. 25* pentru pian, în stil Bach : „*Preludiu*", „*Gavotă*", „*Musette*", „*Intermezzo*" „*Menuet*", „*Gigue*". Alban Berg aduce în finalul *Concertului* său *pentru vioară și orchestră* chiar un coral de Bach, iar structura dodecafonică a piesei și-o concepe în așa fel, încît străvechea melodie „*Es ist genug*" să nu aibă aspectul unui corp străin.

Este îndeobște știut că operele în care este mai evident spiritul clasic — atît cele din trecut cît și cele de azi — nu se bucură de aceeași audiență la marele public, ca cele dominate de romantism. Lui Bach i se preferă fără ezitare Ceaikovski, iar cînd totuși cineva îl acceptă și pe Bach atunci *Artei fugii* îi va prefera *Patimile după Matei*. Prejudecata că muzica înseamnă afectivitate pusă pe note, îi face pe mulți ascultători să nu se îndrepte decît spre acele opere în care trăirile sînt patetic exteriorizate. Necaracterizîndu-se printr-un asemenea fel de exprimare, muzica le va părea cerebrală, iar cerebralitatea face parte din categoria celor mai negative aprecieri, nu numai ale melomanilor, dar și ale multor critici. Ne aflăm în fața unei unilaterale înțelegeri a menirii muzicii : absolutizarea esenței emoțional-romantice a acestei arte împinge la concluzia că ea trebuie să exprime doar stări incandescente. Lucrurile stau în realitate altfel. Specificul emoțional n-a împiedicat niciodată muzica să exprime sufletul uman în

totalitatea lui (nici n-ar putea fi altfel, căci sentimentele nu plutesc în vid și nu există în mod independent), iar omul este o înmănunchere de nedesfăcut a sensibilității, inteligenței și voinței. Procesele reflexive și năzuințele volitive nu pot să nu fie exprimate de un mare compozitor chiar atunci cînd muzica sa are cea mai emoțională și mai romantică înfățișare : o simfonie de Mahler este nu numai revărsare de lirism, dar și reflecția profundă a unei minți lucide asupra sensului vieții, nu numai o înlățuire de melodii captivante, dar și organizarea lor într-o riguroasă și savantă construcție. Este apoi pe deplin posibil — viața o cere ! — ca muzica să înfățișeze nu numai pe omul răscolit de afecte, dar și pe cel care izbutește să le domine. După cum nu vom suspecta un asemenea om de insensibilitate, este lipsit de temei a reproșa unei asemenea muzici inexpresivitatea. Din această perspectivă privind lucrurile, vom găsi surse de desfătare nu numai în *Patimile după Matei* dar și în *Ofranda muzicală* sau *Arta fugii*, nu numai în *Eroica* și *Appassionata*, dar și în ultimele cvartete ale lui Beethoven, nu numai în *Petruşka* sau *Pasărea de foc*, dar și în *Simfonia psalmilor* sau *Agon* de Strawinsky. Cum să rămîi indiferent cînd muzica glorifică frumusețea rațiunii care descoperă tainele universului, călăuzește voința în grandioase opere de construcții și înfrățește oamenii de pretutindeni ? Omul este mare nu numai prin capacitatea de a iubi și suferi, dar și prin aceea de a gîndi și făuri.

Indiscutabil romantică în esența ei, muzica nu se poate dispensa de idealul clasic. Menirea acestuia este de a tempera aprinderile excesive ale sensibilității, asigurînd muzicii frumusețe, echilibru și soliditate și, totodată, de a oferi o viziune liniștitoare, reconfortantă sufletului turmentat al eroului romantic. Apollon nu este — în ciuda unor aparențe incidentale — adversarul lui Dyonisos, ci bunul, înțeleptul, încurajatorul său prieten.

Divertisment și gravitate

Ceea ce caută o masivă parte a publicului în muzică poartă încă pecetea rolului nefiresc de mare pe care-l joacă genurile distractive în viața colectivității. Va cere unei simfonii sau unei sonate să-i mîngîie auzul, să-l destindă, să-i creeze o stare euforică, să-i dinamizeze organismul, să-i lase eventual o melodie pentru fluierat pe stradă la ieșirea din sala de concert — și atîta tot. Dacă nu va încerca aceste senzații, la răspundere va fi tras, desigur, compozitorul care a putut scrie un lucru atît de greoi, arid, complicat, cerebral, încîlcit și dizarmonios (las deschisă lista epitetelor...).

Orice capodoperă a muzicii este capabilă să prilejuiască senzații de felul celor agreabile amatorului de genuri distractive (cu precizarea că adesea — mai ales în cazul muzicii moderne — această capacitate nu este dintr-odată remarcată). Nu se poate nega că o nocturnă de Chopin va mîngîia auzul, că o simfonie de Mozart va destinde spiritul încordat după o zi intensă, că *Boleroul* de Ravel ne va transpune într-o stare de euforie, că *Rapsodia „in blue"* de Gershwin ne va strecura în corp o irezistibilă trepidație, că, în sfîrșit, ascultînd *Concertul pentru vioară* de Beethoven sau de Ceaikovski, melomanul va duce cu sine cel puțin o melodie bună de fredonat în clipele de *„far niente"*. Dar și Chopin, și Mozart, și Ravel, și Gershwin (da, chiar și acest exponent al jazzului simfonic) și Beethoven, și Ceaikovski ar fi dezolați să afle (și e posibil s-o fi constatat, la vremea lor) că muzica lor servește ca mijloc de a petrece plăcut timpul. Compunerea unei opere, act dureros și istovitor, reprezintă pentru autenticul artist extragerea a tot ce este mai bun, mai nobil, mai adînc în ființa sa — mesajul pe care-l adresează semenilor și pe care l-ar vrea ajuns la cugetul acestora „pentru a face să izbucnească focul din creierul oamenilor" (Beethoven). Nu ca să împodobească clipele de odihnă ale ascultătorului compune el, ci pentru a sta de vorbă cu frații săi spirituali, pentru a le ajuta să se smulgă egoismului, cotidianului, preocupărilor mărunte, pen-

tru a le aduce consolare și sprijin. Destinderea, reveria, euforia, trepidația trebuie să reprezinte corolarul a ceva mult mai important : a ignora acest *ceva* este ca și cum ai remarca în *Glossa* lui Eminescu doar originala așezare și sonoritate a versurilor, amuzîndu-te de ingeniozitatea poetului, dar rămînînd insensibil la idee.

Fără a cădea în exaltările lui Schopenhauer, care afirma că muzica e incompatibilă cu gluma, vom spune că această artă este prin excelență domeniul de manifestare al gîndurilor elevate, al sentimentelor profunde și al problemelor majore ale conștiinței umane. Tot complexul de senzații agreabile pe care ni le prilejuiesc efluviile sonore are o rațiune de existență numai în funcție de acest conținut serios, spre care trebuie să tindă atenția ascultătorului conștient de menirea muzicii. Nevoiți să lupte cu atît de răspîndita mentalitate frivolă în înțelegerea muzicii, compozitorii au ținut uneori să sublinieze în mod răspicat, prin chiar titlul operei, acest caracter al artei lor : Beethoven în *Cvartetul op. 95* (supranumit de el *„serioso"*) Brahms în cele *„Vier ernste Gesänge"* — „patru arii serioase" — *pentru bas și pian op. 121* etc. Este aici o consecință a naturii înseși a muzicii, care nu-și poate realiza cu maximă plenitudine sprecificul psihologic generalizator decît dacă slujește la exprimarea unui mesaj izvorît din adîncurile sufletești ale compozitorului, adresat acelorași adîncuri ale conștiinței ascultătorului. Ar fi desigur eronat să-l asimilăm pe compozitor filozofului (după cum eronat ar fi să-i opunem pe unul celuilalt, ca și cum compozitorul — păsare cîntătoare ! — ar trebui să rămînă neapărat străin de reflexivitate : ce ar zice un Liszt, un Wagner, un Mahler, un Skriabin ?), dar opera sa este un verdict rostit asupra vieții, asupra destinului uman, al căror sens el se dovedește a-l interpreta într-un anumit fel. Ceea ce spune compoziția muzicală, să zicem o sonată de Beethoven, este de ordinul revelațiilor care ne dezvăluie semnificații noi și ne deschid orizonturi nebănuite în înțelegerea rosturilor existenței. Îți este greu să definești prin cuvinte aceste semnificații, aceste orizonturi, iar uneori, cînd încerci s-o faci, constați

că ai formulat niște biete platitudini, care nu dau decît o foarte palidă imagine a răscolirii lăuntrice trăite. Și totuși, identificîndu-te cu ea, muzica ți-a injectat un flux de gravitate în înțelegerea vieții, te-a făcut să privești de la o înălțime spirituală pe care n-o cunoșteai pînă atunci. Vă aduceți aminte cum reacționase Pozdnîșev, eroul lui Tolstoi, la ascultarea *Sonatei Kreutzer*? „Parcă mi s-ar fi relevat simțăminte cu totul noi, posibilități noi, pe care nici nu le cunoșteam pînă atunci. Iată că viața e cu totul altceva decît ce-am trăit și-am gîndit pînă acum. Da, e altceva ! șoptea în sufletul meu un glas necunoscut. N-am aflat și n-am putut să-mi dau seama ce era acest simțămînt nou, dar conștiința acestei stări noi mă umplea de bucurie. Aceleași persoane... îmi apăreau într-o lumină cu totul nouă". Reflecția lui Lenin pe marginea *Appassionatei*, această „muzică supraomenească", a cărei ascultare îl făcea să devină și mai conștient de măreția demiurgică a omului, este un exemplu elocvent de sesizare a sensului filozofic atît de propriu muzicii.

Că muzica este o artă filozofică, reflexivă, o simțim de obicei în mod intuitiv, mai mult sau mai puțin difuz, fără a putea să spunem cu exactitate în ce constă conținutul ei spiritual. Este și firesc: compozitorul nu-și concepe lucrarea ca ilustrare a unor teze abstracte (și, desigur nu în acest sens trebuie vorbit despre prezența unui conținut filozofic în muzică), iar frazele muzicale nu posedă limpezimea intelectuală a gîndirii teoretice, lor fiindu-le proprie o altă limpezime — aceea a dezvăluirii ascunzișurilor psihologice (ținînd adesea de subconștient), ascunzișuri la care cugetarea speculativă cu greu poate ajunge. Cu toate acestea, din desfășurarea sonoră și emoțională a discursului muzical se încheagă o atmosferă care permite auditorului sensibil, perspicace, să întrezărească o anumită atitudine în fața vieții. Dacă *Simfonia a VIII-a* de Mahler îi va apărea ca expresie a năzuinței de a vedea omenirea înfrățită, iar sentimentele individuale topite în această iubire colectivă, cele *5 piese pentru orchestră op. 16* de Schönberg îi vor

vorbi despre omul neliniştit şi torturat de coşmaruri în mizantropica sa însingurare. În severa logică a fugilor lui Bach va simţi admiraţia nemărginită a autorului pentru forţa raţiunii (raţionalism care, într-o compoziţie ca *Măsuri de timp* de Stockausen, poate căpăta un caracter arid, deosebit de raţionalismul lui Bach, mereu încălzit de o dulce flacără de lirism) pentru ca în *Nocturna în do minor nr. 13* de Chopin să remarce exaltarea frenetică a sentimentului atotputernic dezlănţuit (această dezlănţuire putînd să culmineze în iraţionalismul compoziţiilor dominate de imaginea catastrofică a existenţei — bunăoară *Diamorfoze* de Yanis Xenakis, sau de o viziune suprarealistă ca *Ciocanul fără stăpîn* de Boulez). Încrederii optimiste în mai bine, în viitor, atît de pasionat afirmate de Beethoven în *Simfonia a IX-a*, îi vor răspunde, la polul opus, privirile dezolate ale omului în care speranţele s-au stins şi credinţa în ideal a făcut loc scepticicismului pustiitor — atmosferă atît de caracteristică operei *Wozzeck* de Alban Berg sau *Integralelor* lui Varèse. Notînd doar extremele, nădăjduiesc că cititorul va completa aceste atitudini fundamentale cu nenumăratele forme intermediare pe care ele le pot îmbrăca în viaţă şi muzică. Scopul meu a fost numai de a atrage atenţia asupra acelor probleme spirituale din care se încheagă conţinutul filozofic al muzicii : veşnicele oscilări între contopirea cu semenii şi izolarea de ei, atitudinea raţională şi emotivă, optimistă şi pesimistă faţă de viaţă. Probleme cu o pronunţată coloratură afectivă şi etică, ele decurg din străduinţa uneori infructuoasă a omului de a găsi sensul existenţei sale. Tainicele, adesea inefabilele ecouri produse în adîncurile conştiinţei de frămîntarea în jurul acestor întrebări majore — iată în ce constă esenţa conţinutului superior al muzicii, iată sursa sentimentului de înălţare spirituală pe care îl încercăm la ascultarea ei. Fiecare capodoperă a muzicii este într-un fel sau altul legată de această problematică a conştiinţei.

Caracterul interiorizat şi reflexiv al muzicii face ca această artă să excelеze în exprimarea trăirilor profunde şi grave: meditaţia concentrată, aspiraţia spre culmi, iubi-

rea generos revărsată, zbuciumul sufletului torturat de întrebări și obsesii, revelația marilor adevăruri a căror aflare poate înălța, zdruncina sau copleși cugetul. Muzica oferă de aceea un teren prielnic de înflorire genului dramatic și tragic : omul prins în vîltoarea marilor încercări — uneori fatale — în a căror înfruntare le dă la iveală toată măreția sa spirituală. Aproape că nu există mare compozitor care să nu fi explorat resursele dramaticului și tragicului. Pînă și Rossini, autorul spumosului *Bărbier din Sevilla*, a intuit că acolo se manifestă în modul cel mai impresionant esența muzicii. Într-o renumită întîlnire cu Beethoven (întîlnire despre care Schumann spunea : „Fluturele zbura în drumul vulturului, dar acesta îl evită spre a nu-l strivi cu aripa"), Titanul îl îndemnase să compună cît mai multe lucrări în genul *Bărbierului din Sevilla*, dar Rossini n-a putut rezista tentației subiectelor patetice și a scris *Semiramida*, *Wilhelm Tell*, *Moise*, *Othello*. Că abordarea unor asemenea subiecte n-a fost încununată de succes, aceasta e o altă chestiune : ne interesează, în cazul de față, convingerea compozitorului că trăirile profunde, intense, reprezintă domeniul cel mai adecvat specificului muzicii.

N-aș vrea ca cititorul să înțeleagă greșit considerațiile mele privitoare la natura reflexivă și gravă a muzicii, interpretîndu-le ca o ignorare premeditată și tendențioasă a ceea ce ține de domeniul expresiei stenice și destinse. Subliniind stările sufletești care alcătuiesc patosul fundamental al muzicii, nu mă gîndesc cîtuși de puțin să subapreciez capacitatea ei de a reda laturile surîzătoare și vesele ale vieții. Există în muzică și un gen comic și îl întîlnim nu numai în muzica pentru scenă, unde s-ar putea presupune că rîsul e stîrnit de text și acțiune, dar și în muzica instrumental-simfonică. Preocupați să lărgească sfera de cuprindere a artei lor, compozitorii au elaborat de-a lungul vremurilor mijloace sonore capabile să trezească în auditor sentimentul comicului : dînd melodiei un curs șugubăț (cum este cel al temei lui Till din poemul simfonic straussian), atașîndu-i armonii care o caricaturizează (suprapunerile bitonale producătoare de amuzante stridențe în *Boul pe acoperiș* de Darius Milhaud), încredin-

ţînd-o unui instrument capabil a-i îngroşa potenţa humoristică (fagotul care accentuează alura burzuluită şi greoaie a temei bunicului din *Petrică şi lupul* de Prokofiev), ciocnind timbruri instrumentale care par să se respingă (vioară şi contrabas sau clarinet, vioară şi tobă mare în *Povestea soldatului* de Strawinsky), parodiind diferite genuri muzicale (tangoul în sonata lui Ravel pentru vioară şi pian, valsul în prima parte a *Simfoniei I* de Şostakovici), citind într-un context ironic teme cunoscute (aria Rosinei din *Bărbierul din Sevilla*, fragmentar reprodusă în *Carnavalul animalelor* de Saint-Saëns), făcînd haz de anumite procedee muzicale (exerciţiile pentru pian ale lui Czerny de la care Debussy porneşte în primul din cele „douăsprezece studii", unde citarea lui se îmbină cu comentariul glumeţ al compozitorului). Adesea ingenioase, spirituale, paginile comice ale muzicii nu ating însă niciodată intensitatea de expresie a dramaticului şi tragicului şi, cu atît mai mult, plenitudinea cu care se manifestă comicul în literatură, teatru şi cinematograf. Comicul muzical n-a depăşit, cel puţin pînă acum, graniţele unui umor binevoitor, iar efectul lui nu trece de obicei dincolo de un zîmbet amuzat. Pe cît de răscolitoare este înrîurirea unei simfonii de Mahler sau Şostakovici, pe atît de superficială e zona sufletească pe care o fac să vibreze momentele muzicale glumeţe de felul celor menţionate.

Conştienţi că genul comic, deşi accesibil muzicii, nu permite totuşi cea mai eflorescentă desfăşurare a posibilităţilor ei expresive, compozitorii au evitat de obicei să facă uz sistematic şi prelungit de această modalitate de exprimare. Preferă să o intercaleze ca moment fugitiv (de pildă, cotcodăcitul ţipător de găină la finele primei părţi din *Păsările* lui Respighi) sau ca parte componentă (partea a II-a din *Suita sătească* de Enescu : imaginea copiilor zburdînd în aer liber, cu acel ironic dialog dintre xilofon şi fagot). Dar cel mai răspîndit — fiind cel mai rodnic din punct de vedere artistic — este obiceiul impregnării comicului de acel specific grav şi interiorizat, caracteristic muzicii într-un grad atît de înalt. Ia astfel naştere grotescul, unul din domeniile în care muzica atinge cea mai

covîrşitoare expresie : rîsul care acoperă, ca o mască, sufletul îndurerat, încărcîndu-se astfel de încordare patetică. O ascultare superficială te face să crezi că autorul a vrut doar să se amuze, dar cel care ştie să audă distinge în adîncuri vibraţii dureroase. Este renumită reacţia indignată a lui Mahler la comentariile acelor critici contemporani care nu vedeau în partea lentă (a treia) din *Simfonia I* — un marş funebru pe o temă veselă, foarte cunoscută — decît o glumă muzicală : sufletul rănit de vulgaritatea cotidiană, iată ce intenţionase în realitate compozitorul să exprime (lucru, de altfel foarte evident dacă se ţine seama de năpraznica răzvrătire a finalului care se înlănţuire nemijlocit după această parte grotescă). În acest spirit, pe muchea de cuţit dintre comic şi dramatic (sau chiar tragic) sînt scrise pagini din cele mai inspirate ale muzicii : baletul *Petruşka* de Strawinsky, ale cărui grimase şi voite trivialităţi de iarmaroc ascund drama unui suflet batjocorit, suita *Locotenentul Kije* de Prokofiev, unde la un moment dat tema năstruşnică a eroului se suprapune marşului funebru dedicat morţii acestuia. Atracţia pateticului, a tulburătorului este atît de puternică pentru compozitor, încît chiar concepîndu-şi lucrarea sub semnul umorului, el nu poate să nu introducă un intermezzo grav, care să dea muzicii sale dimensiunea adîncimii : de exemplu, acel sumbru, ameninţător şi totodată tînguitor *largo* pe care Şostakovici îl intercalează ca parte a IV-a în spumoasa *Simfonie a IX-a*, această parodie modernă a lui „papa Haydn".

Există însă — ar putea obiecta unii — şi o muzică netulburată de problemele grave ale cugetului, muzica în care ideea de divertisment domină şi sclipeşte, muzica veseliei primăvăratice, a suavităţii adolescentine, a surîsului îmbietor, a melancoliei luminoase. În mintea cititorului au şi prins, desigur, să răsune crîmpeie din concertele *grossi* ale lui Vivaldi sau Albinoni, din *Surpriza* lui Haydn sau *Mica serenadă nocturnă* a lui Mozart. Nu infirmă compoziţii ca acestea teza despre caracterul grav şi interiorizat al muzicii ?

Părerea mea este că nu : constituind un divertisment, această muzică prilejuieşte ascultătorului o încîntare spi-

ritualizată (cum ar fi spus Aristotel : „O desfătare intelectuală"). Nobilă și pură, seninătatea ei zîmbitoare este de ordinul celei mai elevate perceperi a vieții și artei : așa se și explică faptul că atracția pasionată pentru preclasici sau pentru polifoniștii Renașterii apare la meloman de obicei mai tîrziu, după ce s-a impregnat de romantici și moderni, adică în faza maturizării sale muzicale. Mulți ajung chiar să vadă în spontana simplitate a unui „madrigal" sau a unei „casațiuni" suprema manifestare a frumuseții muzicale și să îndemne pe compozitorul contemporan să regăsească acest ideal. Și apoi divertismentul mozartian, bunăoară, oricît ar părea el de opus problematicii grave a unui Beethoven sau Schönberg, nu este atît de străin, pe cît s-ar părea, unei atitudini filozofice față de viață. Zîmbetul tineresc și însorit al muzicii lui Mozart nu este consecința unei insensibilități la chemările serioase ale realității, ci expresia unei firi profund echilibrate, care, în ciuda unei nefericite experiențe biografice, considera omul creat pentru a se bucura de viață. Este și ceea ce reiese din această scrisoare către tatăl său unde spune : „...totuși nimeni din cei care mă cunosc nu pot spune că prin natura mea aș fi un om sumbru sau trist ; aduc zilnic laude Creatorului pentru asemenea fericire... și o doresc aproapelui din toată inima..."

Că o asemenea muzică este generată de aceeași sursă din care se nasc opere încărcate de probleme grave ale conștiinței, de mesaje tulburătoare o dovedește printre altele și faptul următor : numeroși compozitori alternează o modalitate de exprimare cu cealaltă. *Simfonia a IX-a* era pentru Șostakovici un odihnitor interludiu între *Simfoniile a VIII-a* și a **X-a**. Scarlattiana *Sonată a III-a pentru pian* de Enescu era o destindere după încordarea la care-l obligase timp de două decenii munca la *Oedip*. Abordînd divertismentul, nici Șostakovici și nici Enescu n-au încetat să fie ei înșiși, cu noblețea de gîndire care-i caracterizează. Divertismentul poate reprezenta — *atunci cînd compozitorul n-a lunecat pe panta facilității comerciale* — o formă înaltă a artei : el nu contrazice ideea de seriozitate în muzică, ci constituie o formă specifică în care se manifestă spiritualitatea acesteia. Muzica de di-

vertisment este un complement al celeilalte muzici, întregind-o în sensul în care o plimbare de-a lungul apelor argintii ale unui lac înseninează cugetul crispat și-l înalță.

Aș vrea ca cititorul să rețină rezerva pe care am făcut-o asupra divertismentului ce deviază spre facilitatea comercială. Cînd începe rostogolirea pe toboganul frivolității moderne, spiritualitatea — această flacără lăuntrică vitală a muzicii — se stinge și nu rămîne decît lascivitate senzuală, trepidație mecanică, joc isteric de sonorități. Am denumit cîteva din însușirile multor produse de largă circulație ale așa-zisei „muzici ușoare". Ideea de divertisment este aici obligată să coboare pe treptele cele mai de jos, hedonice, ale noțiunii, acolo unde-și dă mîna cu satisfacțiile gastronomice, bahice, sexuale. Adevărata muzică ușoară, adică aceea în care ideea de muzică își păstrează nealterată demnitatea, împacă cerința largii popularități cu cerința bogăției interioare. Spre acest ideal au tins artiștii care nu s-au lăsat seduși de tentațiile vulgarității rentabile. Jazzul — pe nedrept confundat de unii cu pseudoarta businessmenilor muzicali — atinge uneori adevărate piscuri în această spiritualizare a muzicii ușoare : în improvizațiile solo-urilor sale de trompetă, Louis Armstrong este în stare să se ridice pînă la extaz, iar unele piese ale celebrului *„Modern jazz quartet"* al lui John Lewis nu stau mai prejos de cvartetele lui Bartók, prin noblețea și intelectualitatea lor. Sînt compoziții în care granițele dintre muzica grea și cea ușoară par să dispară : ele pun sub semnul discutabilității această discriminare în general, făcîndu-te să-ți pui întrebarea dacă în fond nu există decît Muzica, unică și indivizibilă. Elementul de divertisment din muzica așa-zisă „grea" trebuie și el luat în considerație în aceeași măsură în care subliniem conținutul spiritual superior al divertismentului. Problemele în fața cărora ne pune o sonată de Beethoven sau de Prokofiev nu sînt probleme de calcul diferențial. Ce-i drept, sînt azi și compozitori care, ca Yanis Xenakis, își propun să construiască muzică după formulele diferitelor teorii ale matematicii, dar acestea

sînt experienţe pe baza cărora este cel puţin prematur să se facă generalizări. Majoritatea covîrşitoare a capodoperelor muzicii vorbesc despre acele probleme care stau la inima tuturor muritorilor aflaţi în căutarea rostului existenţei, şi o fac într-un mod îmbietor. Pe lîngă filozofie, psihologie, arhitectură, ele conţin şi doza de divertisment menită să ne producă acea bucurie care înalţa sufletul lui Pozdnîşev. Da, *Patetica* lui Ceaikovski este o reflecţie asupra sensului existenţei, dar ne împărtăşim din răscolitorul adevăr ceaikovskian, încîntîndu-ne de frumuseţea pasionată a melodiilor, de sonorităţile diafane sau strălucitoare ale orchestraţiei, de armonia desăvîrşită a întregului. Încă o dovadă că opoziţia dintre diverstiment şi gravitate este cu totul relativă, în cel mai bun caz ea reprezentînd polaritatea dialectică a doi termeni care se completează şi se presupun reciproc, nici unul neputînd trăi fără celălalt. Prin golirea de conţinut spiritual, divertismentul se trivializează ; gravitatea lipsită de atractivitate este pedantă şi plictiseşte.

Universalitate şi spirit naţional

Sînt melomani pentru care Enescu este, înainte de toate, autorul rapsodiilor române : adevăratul, marele Enescu, spun ei, este cel care pune în strălucitoare lumină frumuseţea specificului naţional. Nemaioferindu-le aceeaşi colorată desfăşurare de ritmuri şi intonaţii folclorice, o lucrare ca *Oedip* îi încîntă mai puţin, ba unii se întreabă dacă nu cumva acest aspect, să-i zicem universalist al creaţiei enesciene, nu este mai puţin valoros decît cel naţional-folcloric. Dubiu de aceeaşi esenţă cu nemulţumirea lui Caudella care, aflînd că Enescu scrie un *Oedip*, a exclamat dezamăgit : „Păcat că nu e un subiect românesc !". Nu lipsesc nici luările de poziţie în sens diametral opus şi aparţinînd de obicei profesioniştilor : tratarea condescendentă a rapsodiilor ca „muzică folclorică"

— cu un evident substrat depreciativ — unei asemenea muzici fiindu-i opusă creaţia autentică şi personală care este *Oedip*. Lucrurile sînt privite şi de către o extremă şi de către cealaltă prin prisma unei înţelegeri unilaterale a muzicii : acel celebru „gust" care de cele mai multe ori degenerează în capricioasă, arbitrară şi subiectivistă preferinţă. Situaţia se prezintă în realitate mai complex, iar adevărul, ca de obicei, nu se află alături de nici una dintre unilateralităţi.

Esoterizaţi în preferinţele lor, o seamă de esteţi se arată pliotisiţi de folclor şi de ecourile acestuia în muzica cultă. Prezenţa folclorului diminuează, după părerea lor, noblеţea şi originalitatea inspiraţiei componistice. Deşi foarte generalizată în mediile muzicale occidentale ale secolului nostru, această atitudine nu este de dată recentă. Împotrivirea pe care au avut-o de întîmpinat, la vremea lor, un Glinka, un Musorgski, n-a fost poate mai puţin vehementă şi provenea din acelaşi dispreţ aristocrat pentru muzica în care se simte respiraţia glиei natale, din aceeaşi convingere că o adevărată creaţie se datoreşte exclusiv inventivităţii compozitorului. Ei s-au arătat a nu fi în stare să înţeleagă specificul frumuseţii cu care intonaţiile, ritmurile, modurile şi timbrurile folclorice pot îmbogăţi creaţia compozitorului. Ceea ce unor spirite aristocratizate le sună grosolan şi vulgar (muzică de birjar, i se spunea lui Glinka, muzică de ţigan — lui Liszt, muzică de lăutar — lui Enescu) este în fond expresia suculentă, colorată şi pitorească pe care compozitorii au realizat-o inspirîndu-se din cîntecele şi dansurile poporului. Muzica s-ar ofili dacă s-ar bizui numai pe inspiraţia personală a compozitorului, nu rareori înclinată spre speculativitate ; seva folclorică absorbită de ea din pămîntul natal îi impregnează organismul de vitalitate şi robusteţe. Nu poate fi vorba de o coborîre a noblеţei inspiraţiei — poporul şi arta sa îşi au noblеţea lor, o noblеţe mai profundă şi mai umană decît cea a saloanelor : este oare mai puţin elevată *Sonata a III-a* de Enescu pentru pian şi vioară *„în caracter popular românesc"*, decît cele *Şapte lieduri* ale sale *pe versuri* de *Clément Marot* ? După cum nu poate

fi vorba de umbrirea originalității, căci atunci cînd compozitorul are ceva inedit de spus, personalitatea sa se manifestă în orice condiții : l-a împiedicat oare folclorul maghiar pe Bartók să fie în *Divertismentul pentru orchestră* tot atît de original pe cît este în expresionista sa muzică la baletul *Mandarinul miraculos ?*

Altul este sensul fenomenului pe care teoreticienii inspirației subiective îl înfățișează ca reacție antifolclorică. *Oedip*-ul enescian sau *Mandarinul miraculos* de Bartók nu sînt expresia unei încercări de a evada dintr-un imaginar prizonierat folcloric (cum puteau să se simtă Enescu și Bartók captivi ai unei modalități de exprimare pe care au iubit-o din adîncul ființei lor pînă în ultimele ceasuri ale vieții ?) ci aceea a nevoii de a lărgi la maximum sfera de cuprindere a elementului popular. Suculența, pitorescul, culoarea pe care le cîștigă muzica cultă integrîndu-și intonațiile folclorice, nu epuizează necesitatea de expresie a compozitorului. Natura însăși a muzicii, cea mai generalizatoare dintre arte, îl îndeamnă să năzuiască spre exprimarea a ceea ce este mai profund, mai permanent, mai universal în sufletul uman. Prin specificul ei, muzica este poate arta cea mai chemată să dea expresie acelui ideal pe care-l cîntă Beethoven în finalul *Simfoniei a IX-a* : înfrățirea popoarelor în numele aspirației comune spre libertate, bucurie, dragoste. Vom vedea că inspirația națională nu numai că nu reprezintă un obstacol în calea acestei aspirații universaliste, dar se poate de minune armoniza cu ea ; ceea ce doresc să spun deocamdată este că modalitatea practică în care unii compozitori au înțeles și înțeleg să trateze folclorul — purist, arhaizant, rural, șovin — împiedică muzica să răspundă menirii ei generalizatoare, dă naștere impresiei că între elementul național și cel universal este o incompatibilitate, impresie pe care un Fauré sau un Schönberg n-au ezitat să o ridice la rangul de teorie.

În ce fel se poate compozitorul ridica la acea universalitate a viziunii spre care-l împinge însuși specificul artei sale ?

O cale este aceea a înglobării intonațiilor aparținînd folclorului altui popor : Glinka scrie : *Jota aragoneză* și *O noapte la Madrid*, Ceaikovscki, *Capriciu italian* și sextetul *Amintiri despre Florența*, Liszt o *Rapsodie română*, Brahms, *Dansuri maghiare*, Debussy și Ravel aduc în unele compoziții imaginea peisajului, cîntecului și dansului spaniol. Fiecare se străduiește să evite mărginirea naționalistă, să afirme, simultan cu fidelitatea față de propriile tradiții naționale, admirația pentru frumusețile folclorice ale altor popoare. Interesant că în asemenea cazuri specificul național al gîndirii compozitorului nu se pierde ci își lasă amprenta pe felul cum tratează folclorul împrumutat : Bizet rămîne francez chiar atunci cînd o pune pe Carmen să cînte *Habanera* și *Seguidilla*. Acest aliaj al unor specificuri naționale diferite este o primă treaptă în înfăptuirea acelei aspirații universaliste spre care tinde orice compozitor animat de un ideal înalt uman. Fenomenul nu se prezintă însă numai sub aspectul împrumutării folclorului unei alte națiuni. El apare uneori și sub forma, mai complexă, a încercării de a sintetiza intonațiile specifice mai multor popoare : este încercarea pe care au făcut-o un Mahler, un Bartók, a căror muzică, de structură multinațională, a absorbit și contopit intonații cehe, slovace, austriece, maghiare, române, rezultanta fiind un original aliaj stilistic est-european.

O altă modalitate de a da inspirației folclorice un sens universal-uman este includerea temei populare în contextul unei complexe drame psihologice, unde capătă dintr-o dată noi semnificații. În finalul *Simfoniei a II-a*, în plină vîltoare, Enescu aduce, mîngîietor, o melodie a plaiurilor natale, iar Anatol Vieru folosește același procedeu în finalul cvintetului său cu clarinet, numai că de data aceasta imaginea populară intercalată are un caracter glumeț, înveselitor : *„Perinița"*. Asemănător și-a conceput Arthur Honegger *Simfonia a II-a pentru ochestră de coarde* : după o continuă acumulare de tensiune căreia nici finalul nu pare să-i aducă rezolvare, compozitorul lasă să izbucnească, în momentul paroxistic al tensiunii sonore, tema senină și triumfătoare a unui cîntec

popular francez, intonat de trompete. Deşi, episodic, elementul popular joacă un rol hotărîtor, el fiind acela care aduce deznodămîntul şi dezvăluie sensul apăsătoarei desfăşurări anterioare.

Dar numeroşi compozitori, inclusiv cei care ilustrează tendinţele menţionate, au încercat să facă chiar din intonaţia populară cărămida necesară unei construcţii simfonice de largă semnificaţie umană. Cu alte cuvinte, să se adreseze omenirii şi să vorbească despre problemele eterne, fundamentale ale omului într-un limbaj pe de-a întregul impregnat de folclorul patriei lor. Ţel ce necesita renunţarea la procedeul citării melodiilor populare şi capacitatea de a crea teme care, purtînd o pecete stilistică individuală şi fiind concepute în vederea unei dezvoltări simfonice, să fie totodată pătrunse de un parfum popular şi să-l păstreze pe tot parcursul metamorfozării lor. Este treapta tratării generalizate a folclorului, cînd compozitorul, intim identificat cu poporul său, a ajuns să-i cunoască esenţa şi să o recreeze în forme originale — treaptă ilustrată de compoziţii ca : *Sfinţirea primăverii* de Strawinsky, *Preludiu la unison* de Enescu, *Concertul pentru orchestră* de Bartók, *Amorul vrăjitor* de De Falla. Pitorescul, savoarea şi coloritul legate de inspiraţia folclorică sînt înconjurate aici de aureola unui conţinut psihologic complex, intonaţia populară transfigurată se arată capabilă a exprima cele mai adînci probleme, cele mai subtile nuanţe ale conştiinţei. Deşi profund rus, Boris Godunov este, în viziunea musorgskiană, mai mult decît un personaj naţional : intensitatea zbuciumului acestui suflet sfîşiat de remuşcări şi obsesii fac din el un adevărat prototip uman. Nu trebuie să ne imaginăm bariere rigide între metoda citării — mai mult sau mai puţin exacte — a folclorului şi recrearea lui stilizată. Adesea cele două căi se împletesc, compozitorul cel mai personal în exprimare neferindu-se să recurgă la citat atunci cînd vrea să sugereze imaginea unei autenticităţi rustice, cum fac de pildă Musorgski în scenele de vivacitate populară din *Boris Godunov* şi *Tîrgul din Sorocinsk*, Ceaikovski în *Evgheni Oneghin*, Smetana în *Mireasa vîndută*, Sabin Drăgoi în *Năpasta*.

Generalizarea intonațiilor populare este uneori împinsă atît de departe de năzuința spre universalismul viziunii artistice, încît înrudirea expresiei componistice cu prototipurile folclorice nu se mai întrezărește, mai ales la o primă audiție și îndeosebi compatrioților compozitorilor. În cazul unor opere ca *Tristan și Isolda* sau *Oedip* aparența este a unui limbaj supranațional (unii ar fi poate înclinați să-l numească cosmopolit), dar ascultătorul atent, cultivat și dispunînd de termeni de comparație, nu poate să nu-și dea seama că viziunea wagneriană exprimă o sensibilitate germană (de aici și greutatea cu care *Tristan* a fost acceptat în alte țări, și mai ales în Franța), după cum felul de a-l înțelege pe *Oedip* nu putea aparține decît autorului muzicii atît de românești a *Preludiului la unison*, *Dixtuorului* și *Sonatei a III-a*. Dincolo de similitudinile exterioare cu folclorul, aici absente, spiritul național se manifestă în „*Weltanschauung*"-ul compozitorului : tenebros, turmentat, metafizic, la Wagner ; luminos, echilibrat, firesc la Enescu. Specificul național în exprimare este deci o problemă ce vizează straturi mult mai profunde ale conștiinței decît acela al preocuperii de a mînui motive populare și de a crea asemănări folclorice. Este vorba de acea comuniune de simțire dintre compozitor și compatrioții săi, de acea afinitate spirituală ancestrală, care-l face să rămînă fiu al unui anumit popor chiar atunci cînd pare să vorbească într-un limbaj lipsit de evidentă determinare națională. Este acel specific național — spontan, inefabil — pe care-l avea în vedere Enescu cînd spunea că francezii l-au găsit chiar și în compozițiile cărora el nu căutase să le dea intenționat un colorit românesc. Ascultînd *Oedip*-ul cu o asemenea înțelegere a spiritului național, sesizezi în expresia enesciană uimitoare rezonanțe ale sufletului românesc : autorul a încercat să reconstituie tragedia eroului antic într-un limbaj discret legat de cîntecele arhaice ale acestor plaiuri, cîntece în care răzbat ecouri îndepărtate ale străvechilor populații iliro-trace. Bineînțeles că în *Oedip*, Enescu nu a folosit intonația folclorică așa cum a folosit-o în rapsodii, în *Dixtuor* sau *Sonata a III-a* :

prezența ei este foarte difuză, transfigurată pînă la imponderabil, și nici nu putea fi altfel acolo unde autorul își așeza în față un țel prin excelență general-uman.

Punînd un semn de egalitate între spiritul național și inspirația directă din folclor, ar însemna așadar să ne îngustăm orizontul înțelegerii lucrurilor. Citarea sau reconstituirea melodiilor populare este o modalitate, dar nu singura care permite compozitorului să-și afirme sensibilitatea națională, legăturile spirituale cu poporul căruia îi aparține. Dacă am limita spiritul național la această modalitate, ar însemna ca în muzica lui Palestrina sau Lasso, Mozart sau Beethoven, Berlioz sau Debussy, să nu vedem o parte integrantă a culturii italiene, germane sau franceze. Trebuie să ne deprindem a desluși sensibilitatea unui popor și în acele opere care nu-și afișează apartenența națională prin melodii sau ritmuri de izbitoare proveniență folclorică, după cum trebuie să învățăm a privi specificul național din perspectiva năzuinței spre universalitate pe care întotdeauna compozitorii au nutrit-o, bineînțeles în grade variabile, de-a lungul istoriei muzicii. Ținînd seama de aceste principii, ne vom da seama că în realitate filonul național există în muzică de la începuturile ei, iar așa zisele școli naționale din veacul trecut sau din veacul nostru n-au făcut decît să-l intensifice (uneori chiar exagerînd), tot așa cum romantismul sau clasicismul s-au dovedit a nu fi descoperirile și apanajul unei anumite perioade, ci tendințe fundamentale ale dezvoltării muzicii. Pot unii compozitori să tune și să fulgere în articole și studii împotriva inspirației naționale (reacție stîrnită de obicei de simplismul și primitivismul cu care este adesea tratat folclorul), ei vor rămîne orice ar face, ruși, francezi, italieni, germani, în felul de a se exprima. Căci creația unui Gabriel Fauré, care spunea că: „Un muzician cu adevărat înzestrat face o

muzică fără pecete națională", nu se putea naște decît pe solul Franței, într-atît este ea pătrunsă de limpiditatea, distincția și măsura, elemente atît de proprii sensibilității franceze. Artistul, atunci cînd se exprimă cu sinceritate, este național în virtutea unei legi profunde a naturii umane, căci naționalitatea, „acest temei al oricărei vieți vii" (Hegel), va vorbi prin spusele lui independent de prezența sau absența intonațiilor folclorice.

II

ARTA DE A INTERPRETA

CREAȚIA INTERPRETATIVĂ

„...Această fecundă iluzie care îl face pe interpret să se creadă pentru o clipă autorul operei ce-i cere colaborarea, și să-i modeleze expresia după misteriosul secret al visului său lăuntric".

ALFRED CORTOT

Nu ne-am putea da seama de toate aceste semnificații ale muzicii dacă n-ar exista interpretul care, transformînd mesajul componistic din potență înscrisă pe portative în realitate sonoră vie, îl face cunoscut ascultătorului. În muzică rolul interpretului este decisiv : putem înțelege și savura o dramă chiar și în afara spectacolului de teatru, dar o muzică rămasă în scoarțele partiturii este ca și cum n-ar exista pentru marele public. Ce-i drept, profesioniștii foarte experimentați pot să deslușească sensul notelor urmărindu-le exclusiv vizual, dar chiar și ei simt nevoia să-și verifice, printr-o audiere pe viu, imaginea formată pe baza lecturii (iar foarte adesea acest contact cu realitatea sonoră aduce serioase corective înțelegerii întemeiate pe examenul vizual). Și apoi întîlnirea cu frumusețea — catifelată sau aspră, suavă sau virilă — a sonorității, produce chiar și celui mai experimentat cititor de partituri satisfacții pe care nici cea mai perspicace orientare în grafica muzicală nu le poate înlocui. Această realizare sonoră a viziunii notate de compozitor ar fi de neconceput fără intermediul cîntărețului, instrumentistului, dirijorului, formațiilor simfonice sau de cameră.

Misiunea interpretului li se înfățișează unora ca fiind foarte simplă : a reproduce ceea ce stă scris în note. Și desigur, așa stau lucrurile dacă este să judecăm menirea și arta interpretului după acele concerte ai căror

protagoniști se mărginesc la rolul de „executanți" ai muzicii : în astfel de ocazii sunetele simfoniei lui Beethoven sau ale concertului de Chopin curg pe lîngă noi uniform și imposibil, nelăsînd nici un fel de dîră în suflet. Pentru un asemenea dirijor sau pianist prezentarea operei compozitorului a constat într-adevăr din reproducerea notelor partiturii, dar fără ca ei să-și fi pus problema, sau să fi fost în stare, să insufle viață semnelor grafice. Cam aceasta este experiența obișnuită a ascultării muzicii în sălile de concert sau de operă, experiență pe care însă, din fericire, viața o întrerupe din cînd în cînd punîndu-ne în fața unei personalități ieșite din comun, care aduce o adiere de prospețime ; interpretînd un rol de operă sau partea solistică dintr-un concert, apărînd într-un recital sau la pupitrul unei orchestre, ea ne dezvăluie în muzică adîncimi neimaginate și ne face să trăim la o temperatură neobișnuit de ridicată. De-abia atunci înțelegem la ce înălțime ametitoare planează gîndirea marilor compozitori și cît de sus ne putem și noi ridica dacă sîntem purtați pe aripile unei interpretări cu adevărat inspirate. În altă lumină se va înfățișa așadar problema interpretării atunci cînd drept etalon va fi luată arta unor muzicieni ca Furtwängler, Karajan, Enescu, Lipatti, Menuhin, Richter, Fischer-Dieskau, Schwartzkopf, al căror mod de a restitui mesajul marilor compozitori are în el ceva revelator și brăzdează adînc conștiința ascultătorului. Pentru meloman asemenea întîlniri sînt momente sărbătorești, deosebite de impresiile muzicale curente, cînd devine conștient de marele rol creator al interpretului : acesta face opera să trăiască aidoma lui Pygmalion căruia dragostea îi dăduse putere să insufle viață creației sale, statuii ce o reprezenta pe Galateea. Opera compozitorului este pentru orice interpret o Galateea care se cere însuflețită, dar sînt destul de rari cei ce izbutesc a deveni Pygmalioni ai interpretării. De foarte multe ori marmora partiturii rămîne rece și imobilă, aceasta probabil din pricină că interpretul nu dispune de forța interioară și capacitatea de iubire care vibrau în sufletul legendarului sculptor din Cipru.

Iată menirea superioară a oricărei interpretări : nu a reproduce și a însufleți partitura, căci, lipsită de un tîlmaci pătrunzător și elocvent, ea rămîne, chiar în condițiile realizării sonore, o neatrăgătoare literă moartă. Pentru a-și păstra sentimentul muzical într-o permanentă elevație și tensiune, melomanul trebuie să evite, pe cît îi este posibil, interpretările mediocre, impersonale, exterioare: ele îi tocesc ascuțimea percepției și lasă în urma lor o insatisfacție cu atît mai mare, cu cît este mai importantă opera prezentată. Chiar Bach, Mozart, Beethoven — și mai ales ei — devin cu asemenea prilejuri penibili de ascultat, noblețea și profunzimea mesajului lor apar desfigurate, în ciuda corectitudinii formale a reproducerii notelor. Trebuie să ne deprindem a asculta capodoperele muzicii numai în tălmăciri demne de ele, și cînd sala de concert nu ne oferă o asemenea interpretare, să preferăm fără ezitare înregistrarea pe disc sau pe bandă de magnetofon.

Întrebarea pe care ne-o punem în acest moment este simetrică încercării de a explica modul cum se naște opera compozitorului : care este drumul parcurs de interpret pentru a ajunge în stare să dea suflet notelor, pentru a învia litera moartă și a o face să trăiască o viață asemănătoare cu cea cunoscută de ea în imaginația înfierbîntată a compozitorului ? Cum se desfășoară această a doua creație a operei ?

Interpretul ca participant la procesul componistic

Oricît ar fi arta interpretativă de distinctă față de cea componistică, ele nu sînt separate printr-o barieră rigidă. Dimpotrivă, există puncte în care una se confundă cu cealaltă.

Sînt compozitori care, posedînd și talent de dirijor, violonist sau pianist, își prezintă singuri operele în public. Bach își cînta la orgă lucrările destinate acestui instrument, își dirija cantatele sau oratoriile. Enescu cînta fie partea de vioară fie cea de pian a sonatelor sale, își dirija simfoniile și suitele. Concepția interpretativă se identifică în asemenea cazuri cu cea componistică, reda-

rea muzicii se face, pînă la cele mai mici detalii, în spiritul intenţiilor compozitorului. Acesta este de altfel principalul motiv care îi determină pe unii compozitori să apară şi în postura de interpreţi : pot astfel să realizeze muzica aşa cum şi-au imaginat-o cînd au compus-o. Răspunzînd celor ce observau că în interpretarea propriilor sale lucrări este mai convingător decît în interpretarea lucrărilor străine, Rahmaninov spunea : „Dacă interpretez propriile mele lucrări altfel decît pe cele ale altora, aceasta se explică prin faptul că muzica mea mi-o cunosc mai bine. În calitate de compozitor am gîndit atît de mult la ea, încît a devenit parte integrantă a fiinţei mele. Ca pianist o abordez dinlăuntru, înţelegînd-o mai profund decît poate să o înţeleagă orice alt interpret. Lucrările străine le studiezi întotdeauna ca ceva nou, aflat în afara ta. Nu poţi fi niciodată convins că prin interpretarea ta realizezi în mod adecvat concepţia altui compozitor". Nu înseamnă că întotdeauna compozitorul este interpretul ideal a operelor sale. Cunoaşterea adîncită a operei nu îl va ajuta cu nimic dacă nu posedă într-un grad superior anumite însuşiri interpretative. Rahmaninov evoca şi interpretarea dirijorală a trei mari compozitori — R. Korsakov, Ceaikovski, Rubinstein — care-şi prezentau propriile lucrări: „Rezultatul a fost literalmente jalnic" — spune el.

Nu este însă nevoie ca interpretul să fie neapărat autor al operei pe care o prezintă publicului pentru a avea un rol activ în crearea acesteia. Printr-o serie întreagă de aspecte specifice activităţii sale el este adesea chemat să ia parte la procesul componistic şi să contribuie la încheganea operei.

Marii interpreţi au fost dintotdeauna sfetnicii apropiaţi ai compozitorului atunci cînd acesta urmărea să cunoască îndeaproape cerinţele, posibilităţile unui instrument, sau ale orchestrei. Brahms şi-a compus concertul de vioară într-o strînsă colaborare cu Ioachim, Bartók a beneficiat de sugestiile lui Benny Goodman în compunerea „Contrastelor" şi ale lui Menuhin în cazul sonatei pentru vioară solo, Şostakovici a recurs la sfaturile lui Rostropovici cînd şi-a scris concertul pentru violoncel etc. Cu adevărat fecund a fost aportul interpretului atunci cînd s-a

adaptat necesităților de expresie ale compozitorului, favorizînd exprimarea mesajului și manifestarea stilului caracteristic acestuia. Această precizare este impusă de constatarea că, din slăbiciune artistică, compozitorul se lasă uneori dominat de sugestiile interpretului : acesta îi impune veleitățile sale de virtuozitate precum și prejudecățile legate de felul îngust în care înțelege rolul și posibilitățile instrumentului (sau vocii). Rezultă atunci lucrări cu multă dantelă violonistică sau jocuri pianistice de artificii, dar fără idei consistente, cu melodii siropoase ce se pretind cantabile și emoționante, cu arii a căror strălucire sonoră ascunde o lamentabilă goliciune lăuntrică. Marii compozitori s-au împotrivit întotdeauna acelor presiuni ale interpretului care proveneau din comoditate și dorința de succes facil. Sînt renumite răbufnirile de mînie ale lui Beethoven împotriva unor interpreți ai vremii care, speriați de felul lui inovator de a scrie pentru vioară, îl preveneau asupra imposibilității de a interpreta cutare sau cutare sonată.

Aducînd un omagiu contribuției atît de prețioase a interpretului, compozitorul l-a investit încă din vremuri îndepărtate cu dreptul de a introduce în corpul lucrării, în locuri anume indicate, pasagii de invenție personală, menite să valorifice spectaculos latura virtuozică a măiestriei sale — așa zisele cadențe. Drept de care foarte mulți instrumentiști s-au grăbit să uzeze. S-a ajuns astăzi la o bogată literatură de cadențe pentru unul și același concert, interpretului contemporan oferindu-i-se astfel posibilitatea să o aleagă pe cea pe care o consideră mai inspirată. Compunînd asemenea cadențe, instrumentistul folosește teme ale lucrării, tratîndu-le în așa fel încît să poată desfășura în toată amploarea ei tehnica de care dispune. Și-au cîștigat celebritate cadențele scrise de : Kreisler, Hubermann, Enescu, Lipatti, Szigetti, Ioachim, Auer, Heifetz, Oistrah pentru concerte clasice sau romantice. S-a întîmplat însă adesea ca interpretul să conceapă cadențe nu în spiritul operei compozitorului, ci în acela al unei dorințe egoiste și îngîmfate de a străluci personal, sau pur și simplu să se dovedească incapabil a gîndi componistic. Într-o mușcătoare recenzie, Bernard

Shaw asemuieşte cadenţa lui Ysaye la concertul pentru vioară de Beethoven (comparînd-o cu acea, mai fericită a lui Ioachim) unei „îngrozitoare tumori" pe corpul lucrării ; amorfă şi artificial de grea, în loc să crească organic din muzica beethoveniană, ea părea „prinsă în pioneze" de aceasta. Pentru a-i permite cititorului să-şi facă o idee despre cadenţele compuse de Bülow la Concertul în sol major de Beethoven, Weingartner îi sugerează să-şi închipuie că în mijlocul unei poezii de Goethe ar intercala versuri de... Iosef Lauff. Îngrijoraţi de soarta operei lor, în eventualitatea unui asemenea tratament din partea interpretului, compozitorii — începînd mai ales cu Beethoven — au început să-şi scrie şi cadenţele. Neretrăgînd interpretului acest drept tradiţional, ei şi-au oferit şi propria lor versiune, în speranţa că instrumentistul pătruns de respect pentru autor o va prefera celorlalte.

Un cîmp larg de colaborare cu compozitorul în definitivarea expresiei sonore îi este deschis interpretului de către acele lucrări — aparţinînd mai ales preclasicismului şi clasicismului — care necesită precizări în ceea ce priveşte frazarea, nuanţele de intensitate, indicaţiile de tempo. Îndeosebi compozitorii din secolele XVII şi XVIII lăsau o mare libertate de iniţiativă interpretului, această libertate mergînd pînă la dreptul de a completa spaţiul armonic al lucrării, pe care compozitorul se mărginea să-l sugereze sumar. Pentru a preîntîmpina arbitrarul în înţelegerea felului cum trebuie interpretată o muzică lipsită de indicaţii interpretative, şi pentru a o pune de acord cu progresele tehnicii instrumentale, mulţi interpreţi şi-au asumat sarcina de a realiza „redactări" sau „ediţii" unde precizau pînă la detaliu expresia, frazarea, dinamica şi agogica acelei muzici. Adeseori aceste ediţii ajutau realmente interpretului să descopere adevărata viaţă interioară a operei — mai ales atunci cînd aparţineau unor muzicieni care erau şi compozitori — cum este cazul preludiilor şi fugilor de Bach, redactate de Busoni sau al sonatelor beethoveniene redactate de E. Fischer. Dar au avut loc şi fenomene opuse : preocupaţi să preîntîmpine denaturarea stilului componistic, autorii unor asemenea edi-

ții alunecau ei înșiși — sub presiunea unei viziuni subiectiviste a muzicii, sau dintr-o incapacitate de a înțelege sensul compoziției — spre o prezentare deformată a stilului pe care și-l propuneau să-l reconstituie în toată autenticitatea. Și-au cîștigat o celebritate negativă intervențiile lui Hans von Bülow în textul fanteziei cromatice de Bach, redactorul nelimitîndu-se să precizeze interpretarea ideilor compozitorului, ci aducînd modificări chiar acestor idei : adăugarea unor măsuri suplimentare, lărgirea unor măsuri din text, dublarea basilor — toate izvorîte din tendința de a impune interpretării lui Bach o alură teatrală în spiritul mentalității romantice a veacului trecut. Pătrunse de subiectivism și tributare adesea unui gust dubios, străine de esența compoziției, sînt ediția sonatelor de Scarlatti îngrijite de Tausig (care schimba cu ușurință tonalitatea re minor în mi minor și transforma prospețimea picantă a muzicii în sentimentalism moleșit) sau redactarea compozițiilor lui Bach, Beethoven și Chopin de către Czerny, Clindworth, D'Albert, Paderevski care au adus ideilor componistice corectări și adăugiri nejustificate. Pentru a arăta absurditatea unor asemenea intervenții generate de o prezumțioasă convingere a redactorului că poate gîndi mai bine decît compozitorul, Vanda Landowska le compara cu pretenția pe care ar putea-o avea într-o bună zi un sculptor de a modela marmora Venerei din Milo pentru a da zeiței o talie de viespe sau de a modifica nasul lui Apolo pentru a-i da o expresie mai caracteristică. De la romantici încoace compozitorii au început să dea indicații din ce în ce mai minuțioase de interpretare : doreau să evite orice posibilități de răstălmăcire a intențiilor printr-un comentariu redacțional arbitrar.

Orice lege își are însă excepțiile ei, care nu numai că n-o zdruncină, dar o confirmă : artistul interpret se poate abate de la principiul non-violabilității textului componistic atunci cînd imperative artistice superioare, adică interesul compoziției însăși, o reclamă. Pregătindu-se pentru a dirija *Simfonia a IX-a* de Beethoven, Wagner s-a văzut pus în fața unei adevărate probleme de conștiință : să cuteze oare a interveni în orchestrația pe care, din cauza

surdității, compozitorul n-o putuse pune de acord cu ideile sale atît de energice și revoluționare? Să încerce a face haina orchestrală adecvată acestor idei pentru o și mai pregnantă reliefare a acestora? După o îndelungată deliberare cu sine însuși — evocată în studiul său „*Pentru interpretarea simfoniei a IX-a de Beethoven*" — Wagner a procedat la modificarea orchestrației beethoveniene: completînd și întărind grupele orchestrale care prezintă unele teme, pentru a da acestor idei forța necesitată de conținutul lor melodic. Amendamentele aduse de Wagner orchestrației beethoveniene s-au impus ca obiectiv necesare, ele înlesnind sesizarea și urmărirea firului conducător al gîndirii compozitorului. Bineînțeles că reușita lui Wagner s-a datorat în mare măsură intuiției lui artistice, grație căreia a putut înțelege gîndirea beethoveniană din chiar lăuntrul ei. „Cred că astăzi nici un dirijor desăvîrșit nu va lăsa să se cînte *Simfonia a IX-a* fără retușările lui Wagner" — spune Weingartner în cartea sa despre dirijat.

Interpretul devine participant la procesul componistic și transcriind o lucrare pentru un alt instrument sau pentru o altă grupă de instrumente decît cele pentru care își scrisese inițial lucrarea compozitorul. Consecința transcripției este nu numai sporirea posibilităților de răspîndire a acelei lucrări (capriciile pentru vioară ale lui Paganini, de pildă, au putut intra, datorită transcrierilor lui Schumann și Liszt, și în repertoriul pianiștilor) dar și dezvăluirea unor laturi ascunse ale gîndirii compozitorului (spre exemplu, potența simfonică a cvartetelor lui Beethoven, valorificată prin transcrierea lor pentru orchestră de coarde). Transcripția echivalează uneori cu un adevărat proces de creație, cum s-a întîmplat cu *Arta fugii*, scrisă de Bach pentru voci ideale, fără specificarea vreunei instrumentații: ea a fost obiectul unor foarte diferite încercări de transcripție, gîndite atît din punctul de vedere al fidelității față de concepția lui Bach, cît și din cel al mentalității ascultătorului modern. Roger Vuataz a preconizat o orchestrație romantică, fastuoasă, căreia Kurt Redel i-a opus un ansamblu orchestral redus la minimum. Helmuth Walcha a prezentat lucrarea într-o ver-

siune organală — monumentală și colorată, pentru ca olandezul Gustav Leonhardt să prefere a se mărgini la sonoritatea ascetică a clavecinului, mai credincioasă poate, sobrietății originale. Ultima transcripție aparține dirijorului francez Paul Kuentz, care a separat fiecare grup de fugi, încredințate instrumentelor de coarde, printr-un canon interpretat la orgă, contopind astfel unitatea, varietatea și sobrietatea. Bineînțeles, și pe transcripții își poate pune pecetea mentalitatea facilă, cabotină, căutarea ostentativă a efectului — trăsături adesea întîlnite la interpreți. Un asemenea destin au avut multe din piesele pentru orgă sau vioară ale lui Bach *(Passacaglia, Toccata, Ciaconna)*, care, transcrise pentru orchestră simfonică mare, au căpătat o spectaculozitate ce nu li se potrivește. Ca să nu mai vorbesc de „Egmont" transcris pentru fanfară sau de „Preludiile" lui Chopin devenite muzică de estradă. *Est modus in rebus*: transcripțiile își au și ele o limită, impusă de datoria păstrării nealterate a esenței mesajului compozitorului.

Slujirea compoziției muzicale

Uitînd, sau trecînd cu ușurință peste faptul că menirea sa este de a reconstitui cu maximă fidelitate mesajul compozitorului, interpretul își permite adesea libertăți de redare ce denaturează sensul operei. În acest spirit îl interpreta Rahmaninov pe Skriabin: neținînd seamă de rubato-ul ritmului, de subtilitatea coloritului sonor, de impetuozitatea frenetică a liniilor melodice, el împingea în umbră tot ce era mai original în stilul compozitorului, dînd în schimb la iveală un Skriabin rahmaninovizat, adică monumental, cu linii precise și îngroșate. Prokofiev evocă astfel interpretarea Sonatei nr. 5 de către Rahmaninov: „Cînd această sonată era cîntată de Skriabin, totul se avînta undeva, spre înălțimi, pe cîtă vreme la Rahmaninov toate notele stăteau extrem de precis și solid pe pămînt". Rahmaninov își făcuse parcă un principiu din intervenția despotică în

textul compozitorului ; este renumit felul cum reda el marşul funebru din *Sonata în si bemol major* de Chopin unde, încălcînd flagrant indicaţia autorului, relua ideea principală, nu într-o sonoritate stinsă şi contemplativă (cum stătea scris în note) ci într-una violentă, revoluţionară. Efectul este într-adevăr covîrşitor pentru oricine ascultă pe disc înregistrarea acestei interpretări, dar este un efect nu atît chopinian, cît rahmaninovian. Comentînd-o Neuhaus spunea : „Tuturor celor pe care îi interesează asemenea probleme le-aş propune să asculte pe rînd două discuri cu Rahmaninov : interpretarea *Sonatei în si bemol* de Chopin şi a propriului său concert — al doilea, al treilea, sau al patrulea: pentru cei care se pricep la aşa-numitele „probleme ale stilului" sau, ca să vorbim mai simplu, care simt adevărul în artă, aceste două interpretări se vor dovedi a fi două categorii diferite ale artei interpretative. Într-un caz, Rahmaninov vorbeşte despre el însuşi, în celălalt transformă în felul său, cu o forţă irezistibilă, limbajul altuia, ideile şi simţămintele altuia".

Mai ales de la romantici încoace, adică de cînd interpretul este tot mai mult amăgit de mirajul libertăţii extravagante şi al afirmării propriului său eu, compozitorii trăiesc sub o adevărată teroare a gîndului că intenţiile lor pot fi denaturate. „Cum, se întreba cu premeditată ingenuitate Debussy, există oameni care scriu muzică, oameni care o editează şi pianişti care fac ce vor din ea ?" Mai ofensiv din fire, Berlioz se adresa interpreţilor operei sale *Troienii* în termeni categorici : „Autorul se consideră dator să prevină pe cîntăreţi şi dirijori că nu a lăsat să se strecoare nici o imprecizie în scriitura sa. În consecinţă, el îi roagă pe cei dintîi să nu schimbe nimic din rolurile lor, să nu facă respiraţii în timpul declamării versurilor, să nu adauge nici ornamente, nici apogiaturi în recitative şi în alte locuri, precum şi să nu le omită pe cele care sînt indicate. Pe ceilalţi îi face atenţi să ia acordurile acompaniatoare ale recitativelor întotdeauna pe acei timpi ai măsurii pe care autorul i-a aşezat, iar nu mai devreme şi nici mai tîrziu. Într-un cuvînt, această lucrare trebuie interpretată aşa cum este scrisă".

„Doar un pic mai repede sau un pic mai lent, și totul e compromis" spunea Gluck, subliniind importanța fidelității interpretului față de indicațiile partiturii. Într-adevăr dacă, bunăoară, în finalul *Simfoniei a IX-a* de Beethoven, izbucnirii vehemente a orchestrei (presto), din care țîșnește recitativul baritonului *(O, Freude...)* nu-i precede, așa cum minuțios prevede autorul, succesiunea de *ritenuto, poco adagio* și *Tempo I,* semnificînd șovăiala transformată în hotărîre, muzica și-ar pierde sensul beethovenian real. Iată de ce interpretul conștient de menirea sa nu poate să nu fie pătruns de cea mai mare grijă față de textul autorului : va vedea în respectarea lui *suprema lex* și își va învinge orice pornire egoistă de autoetalare. „Cînd încep să lucrez la o operă, o abordez cu pălăria în mînă", spunea renumitul pianist Emil Sauer. Deviza lui Dinu Lipatti era : „Nu vă serviți de muzică, ci serviți-o". Charles Munch constata cu amărăciune influența vedetismului interpreților asupra mentalității publicului : „În zilele noastre, cînd vine vorba despre *Simfonia a V-a* de Beethoven, auzim adesea întrebări ca acestea : ați ascultat *Simfonia a V-a* cu X, sau *Simfonia a V-a* cu Y ? Acest X și Y fiind dirijori care și-au cîștigat notorietate prin ciudățenia interpretării lor. Personal, o asemenea situație mă întristează mult. Pe mine mă interesează *simfonia* lui Beethoven însuși... Nu trebuie să uităm nici o clipă că sîntem slujitorii muzicii".

Există bineînțeles fidelitate și fidelitate. Pentru unii interpreți respectul față de partitură se rezumă la reproducerea exactă a celor ce stă scris pe portative și în jurul lor — aici găsim sursa atîtor interpretări care, deși nu pot fi învinuite de vreo abatere de la text, îl trădează totuși pe compozitor, căci îi prezintă opera ca și cum ea ar fi o însăilare formală de sunete, iar nu expresia vie a unui crez. „Înseamnă să te mulțumești cu prea puțin — spunea Enescu — nepropunîndu-ți decît să cînți notele și să redai în mod strict textul care poate îmbrăca semnificații diferite în funcție de felul cum este enunțat". Redarea exactă a textului este așadar numai o latură a problemei, ea fiind inseparabilă de „felul cum este enunțat". Aceeași frază muzicală poate fi restituită în numeroase

chipuri (ca, dealtminteri, orice text scris) dar numai anumite frazări vor însufleți expresia, vor face din ea o vorbire elocventă. Fidelitatea spre care au tins și tind marii interpreți privește nu numai (și nu atît!) litera, cît, mai ales, spiritul operei. Corectitudinea redării textului îi interesează dintr-un punct superior de vedere — acela al recreării operei componistice cu viața ce i-a fost inițial insuflată de compozitor și pe care semnele grafice ale partiturii o tăinuiesc. Spunea Pablo Casals : „Artistul răspunde de muzica pe care o execută. El trebuie să o dăruiască și chiar s-o plăsmuiască din nou, dacă este nevoie. *Adevăratul respect față de muzică înseamnă să-i dai viață.* Asta e prima poruncă".

Retrăirea procesului creator

Cum va da însă viață cîntărețul, instrumentistul, dirijorul operei interpretate ? Cum va putea el să reînvie freamătul care s-a consumat cîndva în conștiința compozitorului, freamăt pe care semnele grafice ale partiturii l-au obectivat într-o formă înghețată, neînsuflețită ? Nu există decît o singură cale : efortul interpretului de a retrăi procesele petrecute în sufletul compozitorului, această retrăire putînd (și trebuind, de fapt) să culmineze cu acea „iluzie fecundă care îl face pe interpret să se creadă pentru o clipă autorul operei" (Cortot). Enescu povestește în amintirile sale următoarea întîmplare semnificativă : „Într-o zi — eram la Viena, unde tocmai cîntasem cele trei sonate de Brahms — un necunoscut veni să mă viziteze în cabină și îmi puse pe neașteptate o întrebare dificilă : «Cînd cîntați sonate ca acestea, credeți că sînteți George Enescu, sau Johannes Brahms ?» O clipă îmi stărui în minte gîndul că interlocutorul vrea să-și bată joc de mine. Dar nu, își păstrează seriozitatea și-și dezvoltă ideea : «Aș vrea să mă înțelegeți bine. Sînt curios să știu dacă nu vi se întîmplă să încercați iluzia de a vă crede uneori autorul operei pe care o interpretați». Nu am fost în stare să-i dau un răspuns. De altfel, ce părere și-ar fi făcut despre mine dacă i-aș fi declarat fără ocol : «Da, domnule, aveți dreptate : acum 5 minute eram Brahms în

persoană...» Mai prudent, m-am abținut, oferindu-i în loc de explicație un surîs echivoc. Am reflectat însă de atunci la problema în fața căreia mă pusese. Nu, nu este un sacrilegiu a te confrunta cu creatorul unei capodopere : este dimpotrivă, o iluzie fecundă care îți permite a te identifica și mai bine ca magicianul al cărui umil interpret ești. Lucrul este relativ ușor cînd trăiești într-un vis permanent. În ceea ce mă privește pe mine, care nu încetez să visez în compania marilor morți, dacă nu mă transport în secolul XVIII, cînd cînt o sonată de Bach, dacă nu mă cred Beethoven cînd atac *Sonata Kreutzer*, — am impresia că nu-i pot tălmăci bine". Marii interpreți împing într-adevăr studierea operei și identificarea cu ea, pînă la dobîndirea sentimentului că muzica interpretată le aparține, că țîșnește din propria lor inventivitate componistică. Cortot a fost toată viața fidel acestui sfat pe care, copil fiind, îl auzise din gura lui Anton Rubinstein, *à propos de Appassionata* : „Micuțule, nu uita ceea ce-ți spun : „Beethoven nu se cîntă, el trebuie creat din nou !".

Iată de ce mulți interpreți — și tendința aceasta s-a accentuat în ultimele decenii — se dedică într-o măsură mai mare sau mai mică și muncii componistice. Ei se deprind astfel să gîndească opera muzicală și din lăuntrul ei, ca făuritori ai construcției sonore, ceea ce-i înzestrează cu o elocvență superioară, cu virtuți interpretative deosebite. Preocupările componistice ale unui interpret pot să nu aibe o importanță prea mare pentru muzica universală (deși Furtwängler a compus trei simfonii, Wilhelm Kempf patru opere, iar Weingartner cinci cvartete, ei au rămas întipăriți în conștiința publicului nu ca autori ci ca tălmăcitori ai muzicii), dar ele au o imensă importanță pentru arta lor interpretativă, căci dau posibilitatea unei depline contopiri cu gîndirea compozitorului. Au fost totuși și cazuri cînd talentul componistic s-a dovedit mai important și mai puternic decît măiestria interpretativă, dar nu s-a putut impune ca atare contemporanilor, aceștia persistînd în a prețui doar latura de executat a personalității muzicianului (de aici drama trăită de mari compo-

zitori ca Liszt, Mahler, Enescu a căror creație a fost ignorată, pe vremea cînd au trăit autorii, în ceea ce avea mai valoros, mai original).

În năzuința sa de a ajunge să se transpună în mentalitatea și sensibilitatea autorului a cărui operă o prezintă, interpretul poate întreprinde cele mai variate și mai ingenioase acțiuni, menite să-i creeze o ambianță prielnică acestei identificări. Aflînd, în urma investigațiilor, că Beethoven a compus partea a II-a din *Sonata op. 10 nr. 3 în re major pentru pian* sub impresia scenei morții lui Klärchen din „*Egmont*", Edwin Fischer a căutat să se apropie prin lectura goetheană de starea sufletească în care se găsea Beethoven. Dar chiar dacă nu a prezidat în mod direct la compunerea unei opere, ambianța anumitor forme de artă poate să-l ajute pe interpret să pătrundă mai profund în sufletul muzicii interpretate de el cum se întîmpla cu Liszt în timpul pelerinajului său italian : „În această țară privilegiată, frumosul îmi apărea sub formele sale cele mai pure și mai sublime. Arta mi se înfățișa în toată splendoarea ei ; mi se revela în toată universalitatea și unitatea ei. Cu fiece zi, mă pătrundeam tot mai mult de sentimentul și convingerea existenței unei conexiuni ascunse care unește între ele operele de geniu. Rafael și Michelangelo mă făceau să-i înțeleg mai bine pe Mozart și pe Beethoven ; Ioan de Pisa, Fra Beato, Francia mi-i lămurea pe Allegri, Marcello, Palestrina ; Tizian și Rossini îmi apăreau ca doi aștri cu o radiație asemănătoare. Coliseul și Campo Santo nu sînt atît de îndepărtați, cît se crede, de *Simfonia Eroica* și de *Requiem*. Dante și-a aflat exprimarea picturală în Orcagna, iar Michelangelo poate că-și va afla cîndva expresia muzicală într-un Beethoven al viitorului".

Clarificarea planului interpretativ

Dar cea mai importantă cale pe care interpretul poate ajunge să se identifice cu lumea spirituală a compozitorului este înțelegerea structurii interioare a operei : deslușindu-i secțiunile componente și relațiile dintre ele, interpretul nu numai că dobîndește o imagine limpede a sensului muzicii (căci mesajul compozitorului se cristali-

zează din felul cum își orînduiește materialul) dar capătă posibilitatea de a-și reprezenta lucrarea ca unitate, sub aspectul ideii ei generale și conducătoare, cu întreaga desfășurare a discursului, ceea ce îl apropie de starea de spirit a compozitorului căruia, cum spunea Rahmaninov, îi este caracteristică tocmai această capacitate „de a-și imagina lucrurile cu asemenea forță, încît în conștiința sa să apară tabloul limpede al viitoarei opere înainte de a fi scris chiar măcar o notă". Altfel va acționa în mediul sonor interpretul căruia îi este clară linia evolutivă a operei — ca și cum aceasta i-ar aparține — decît cel ce nu s-a ridicat la conștiința întregului și, înaintînd din aproape în aproape, dă impresia că orbecăește și îl împiedică astfel pe ascultător să-și dea seama de structura și sensul operei în ansamblu : cum s-ar spune, se lovește de copaci, dar nu vede pădurea. Iată de ce prima grijă a unui interpret de concepție superioară este aceea de a ajunge să stăpînească lucrarea ca întreg, de a-și clarifica planul arhitectural pe baza căruia să-și poată construi interpretarea în toate detaliile ei. „Nu se poate trece la interpretarea unei opere însemnate — spunea Casals — fără a-i descoperi căile principale, sensul arhitectural și raporturile între diferitele elemente care compun structura ei. Ceea ce căutăm în muzică este adevărul care poate fi găsit numai printr-o cercetare cinstită a interpretului și după multe încercări". Asemănătoare este mărturia lui Bruno Walter : „Am socotit necesar, încă din vremuri îndepărtate, ca, înainte de a mă ocupa de detaliile interpretării, să-mi formez o idee despre structura generală a operei : despre atmosfera ei interioară, despre formă, despre raportul dintre diferitele părți precum și despre relațiile dintre ele și întreg, etc. Această metodă mi-a dat posibilitatea să definesc atît caracterul fundamental cît și diferitele particularități ale interpretării".

În strădania de a-și clarifica planul interpretativ al operei, instrumentistul sau dirijorul va căuta să stabilească ceea ce, cu un cuvînt împrumutat din teatru, am putea numi dramaturgia lucrării, adică dialectica vie a dezvoltării acestor personaje muzicale care sînt motivele și temele, precum și „scenele" sau actele cu care sînt

echivalente secțiunile, părțile compoziției. Interpretul conștient și convins că a cînta înseamnă nu a înșirui sunete ci a vorbi despre ceva, a evoca ceva, va năzui întotdeauna să-i construiască interpretarea după un plan care să pună în lumină *acțiunea* implicată de discursul sonor, dinamismul epico-psihologic al muzicii. Abordînd opera, prima sa grijă va fi aceea de a stabili în ce direcție se îndreaptă acțiunea muzicală, în ce constă destinul „personajelor" sonore, prin ce faze trece această acțiune cu personajele ei, care este deznodămîntul impus de întreaga desfășurare dramaturgică. Chiar cîntînd o piesă scurtă, miniaturală, în aparență lipsită de probleme, artistul de înaltă formație o va gîndi prin prisma unui plan interpretativ care dă muzicii elocvență și sens. Rămîi uimit de ceea ce izbutește să facă Rahmaninov din renumitul marș turc din *Ruinele Atenei* de Beethoven, prezent în mai toate caietele cu bucăți pentru începători și de aceea într-o bună măsură banalizat : el expune tema marșului ca pe o melodie ce se conturează în zări, se apropie, trece cu energie prin fața noastră și apoi se îndepărtează pierzîndu-se la orizont : un plan interpretativ ce mizează pe gradarea sonorităților de la *mp* prin *ff* la *pp* sugerînd cu plasticitate imaginea unei procesiuni militare urmărite de un privitor nemișcat.

Importanța planului interpretativ crește în raport cu dimensiunile compoziției : cu cît va fi mai amplu spațiul desfășurării acesteia cu atît mai stringent se va impune necesitatea unui plan care să reliefeze drumurile mari, imaginile constructive ale operei, evitîndu-se astfel impresia atît de frecventă a confuziei sau a lincarității. H. Neuhaus polemizează cu acei interpreți, care, cîntînd *Scherzo*-ul *în si minor* de Chopin, prezintă tema, în cele trei apariții ale ei, identică cu sine însăși, lipsind expresia de dinamism, gradație psihologică, forță evocatoare. „Reluarea de trei ori a temei principale, își pierde sensul dacă o cîntăm după schema A-A-A. Acela care simte și înțelege *întregul* va realiza fără îndoială $A-A_1-A_2$ ... Pentru *Fantezia în fa minor*, personal, ne-am făurit următoarea schemă $A\ A_1\ A_2$. Firește mă refer aici la schema

de interpretare, adică la cea emoțional-expresivă, în concordanță cu schema compozitorului". În cazul unui mare ciclu instrumental, simfonic sau vocal-simfonic, importanța planului interpretativ este pur și simplu vitală : fără ele, dirijorul sau instrumentistul ajunge asemenea unei bărci neputincioase cu care valurile stihinic dezlănțuite se joacă, purtînd-o în toate direcțiile și sfîrșind, eventual, prin a o înghiți. Bruno Walter descrie migala cu care a trebuit să înalțe coloanele necesare susținerii imensei arcade pe care o reprezintă interpretarea dată de el *Patimilor după Matei* de Bach. Impresia de descriere monotonă care ar fi putut rezulta din însușirea celor 78 de numere ale oratoriului, este evitată de dirijor prin clara delimitare a forțelor dramaturgice : personajele biblice (care iau parte la evenimente), comentatorii acestor evenimente (soliști, coruri), comunitatea creștină (simbolizată prin numeroasele corale ce despart scenele acțiunii muzicale) ; tensiunea artistică a interpretării va fi obținută prin confruntarea acestor forțe, fiecăreia din ele dirijorul conferindu-i o anumită fizionomie expresivă.

Cum însă muzica este o artă a duratei, o artă prin excelență temporală, planul interpretativ prefigurat de compozitor nu va căpăta viață și putere de convingere decît în condițiile găsirii acelei mișcări pe care o cere esența psihologică a muzicii. Este problema tempo-ului care apare încă de la începutul punerii în studiu a operei : dacă nu descoperă mișcarea adecvată spiritului piesei, interpretul poate denatura caracterul acesteia, căci, cum spunea Gluck, este suficient să cînți un pic mai repede sau un pic mai lent pentru ca totul să fie compromis. Cîtor dirijori nu li se întîmplă să rateze efectul copleșitor (uragan dezlănțuit !) pe care trebuie să-l producă infernalul Scherzo al Simfoniei a X-a de Șostakovici, neîndrăznind să se avînte cu viteza amețitoare presupusă de caracterul muzicii ; și la cîți pianiști nu eșuează interpretarea lui Bach într-un exercițiu pedant din cauza repeziciunii cu care se grăbesc să înșiruie notele (repeziciune care făcea pe Enescu să spună : „Declarați război vitezei, cu scopul de a impune accente juste. Un preludiu de Bach cîntat fără accente este comparabil unui robinet de apă care curge...").

Pentru un interpret lucid, a da o imagine fidelă a operei înseamnă, înainte de toate, a da mișcării un curs, un debit care să corespundă ritmului psihologic interior al muzicii, restabilind astfel o autenticitate pe care o vede încălcată în interpretările altora. Felix Weingartner arată cît a avut de luptat pentru a imprima părții secunde *(Andante con moto)* din *Simfonia a V-a* de Beethoven tempo-ul cel mai apropiat intențiilor compozitorului : „Dirijorii vremurilor trecute — spune el în *„Über des Dirigieren"* — nu țineau seamă de *con moto* și cîntu această parte în tempo de *andante,* în timp ce modernii se pare că nu-l remarcă decît pe *con moto,* căzînd într-un *allegretto* care face ca minunata temă a acestei mișcări să capete un caracter de dans, absolut străin naturii sale. Interpretarea mea menține *andante*-le și înțelege *con moto*-ul ca fluidul spiritual care leagă și însuflețește bucata."

Pentru interpreții care privesc cu superficialitate muzica, stabilirea tempo-ului este o chestiune mecanică, exterioară, rezolvabilă cu ajutorul metronomului. Ca și cum mișcarea ar fi un impuls comunicat din afară muzicii, iar nu însăși esența, sufletul acestei arte. Cifra de metronom menționată adesea de compozitor la începutul unei lucrări are un caracter orientativ, ea trebuie să servească interpretului ca punct de reper, nu să-l strîngă în chingile unui imperativ despotic. Departe de a fi un dat matematic, rigid și invariabil, tempo-ul este intim legat de trăirea interpretativă a piesei. Lui Fritz Kreisler, renumitul violonist, îi plăcea să povestească despre experiența colaborării lui cu Brahms în interpretarea concertului pentru vioară în re major. La una din repetiții, Brahms, aflat pe atunci la amurg de viață, a dirijat cu o viteză ametitoare, incomparabil mai repede decît de obicei, ceea ce l-a făcut pe Kreisler să se oprească și să protesteze. Brahms i-a replicat însă : „Și de ce nu, dragul meu ? Astăzi pulsul îmi bate mai repede decît ca de obicei". „Ce minunată justificare ! — comentează Charles Munch, care relatează acest dialog. Și foarte rău că numai asemenea mari muzicieni ca Brahms, pot recurge la ea. Ceilalți au nevoie ca, pînă la ieșirea pe stradă, să socotească și să planifice totul, inclusiv viteza propriului puls". Esența tempo-ului este

desigur dată de muzica însăşi, dar înţelegerea lui concretă deschide un larg cîmp de iniţiativă şi aport personal interpretului, ceea ce dovedeşte odată în plus caracterul creator al artei sale. Cît sînt de naivi pretinşii cunoscători care se consideră în măsură a stabili că o interpretare denaturează — accelerînd sau rărind — tempo-ul real al piesei. Învinuit de un critic că ar fi luat un tempo prea rapid în finalul unei simfonii de Mozart, Richard Strauss replica : „Se pare că aceşti reprezentanţi ai presei sînt în legătură directă cu Olimpul".

Nu vreau să acreditez ideea că interpretul este liber să-şi aleagă mişcarea în care va evolua piesa interpretată de el. Există cerinţe obiective ale muzicii, iar tempo-ul luat de el poate să se apropie sau să se îndepărteze de acest sens obiectiv al operei compozitorului. Găsirea tempo-ului just se produce însă nu prin imitarea a ceea ce fac alţii sau prin conformarea mecanică la indicaţiile metronomului, ci în procesul identificării cu esenţa spirituală şi structurală a muzicii interpretate : este răsplata unei perseverente conduceri a acestui proces. Încearcă să stabilească în abstract tempoul unei piese pe care urmează s-o cînte , doar cei ce nu s-au impregnat de acea muzică, nu i-au pătruns conţinutul. Tot Charles Munch evocă nemulţumirea cu care un mare muzician îi întîmpină pe cei ce veneau să-l întrebe în ce tempo se cere cîntată cutare şi cutare operă clasică : „Dacă nu ştiţi ce tempo să luaţi, mai bine să n-o cîntaţi de loc". Cum se explică faptul că vechii maeştri fie că nu indicau tempo-ul (Bach), fie că îl menţionau, ca Haydn şi Mozart, la un mod extrem de general *(Allegro, Andante, Adagio)*, susceptibil de multiple tălmăciri ? Ei contau pe identificarea interpretului cu firul gîndirii compozitorului, această identificare îndrumîndu-l de la sine spre tempo-ul just. Cel care a pus bazele unei asemenea înţelegeri a problemei tempo-ului a fost Richard Wagner, a cărui artă dirijorală — revoluţionară ca şi muzica sa — a scuturat mult praf de pe metodele tradiţionale, scolastice de interpretare. El a instaurat principiul că găsirea mişcării potrivite este consecinţa pătrunderii adînci în esenţa melosului. „Numai

înțelegerea exactă a melosului — spunea el — dă mișcarea autentică ; aceste două elemente sînt inseparabile ; unul îl condiționează pe celălalt. Și dacă, făcînd o apreciere asupra felului cum sînt la noi de obicei executate operele clasice, nu mă tem să-l caracterizez ca defectuos aici într-un grad neliniștitor, nu mă tem nici să adaug că dirijorii noștri nu înțeleg deloc tempo-ul exact, deoarece nu înțeleg deloc cîntul. N-am găsit încă în Germania un singur *kapellmeister* sau dirijor capabil să cînte realmente cu vocea — bună sau rea, nu importă — o melodie oarecare ; muzica este pentru ei ceva abstract și plutește între gramatică, aritmetică și gimnastică. Nu e greu de înțeles că, înzestrat cu o asemenea mentalitate, poți deveni un bun profesor într-un conservator sau în vre-un institut de gimnastică muzicală, dar că nu vei fi în stare să insufli viață unei execuții muzicale". Pentru a demonstra sterilitatea și absurditatea înțelegerii abstract-mecanice a tempo-ului, Wagner povestește următoarea experiență personală : „În primele mele opere dădusem indicații foarte explicite privind tempo-ul și îl fixasem (cel puțin așa credeam) într-un mod invariabil cu ajutorul metronomului. Cînd constatam, bunăoară în interpretarea lui *Tannhäuser*, întrebuințarea unei mișcări nefirești, mi se aducea invariabil argumentul că interpreții se conformează cu cea mai mare rigoare indicațiilor mele metronomice. Atunci am înțeles nesiguranța raporturilor dintre matematică și muzică ; și din acel moment nu numai că am lăsat la o parte metronomul, dar m-am mulțumit cu notații extrem de generale în privința mișcării principale, făcînd precizări doar cînd aveau loc modificări ale acestei mișcări".

Ipoteza programatică de lucru

Muzica nu poate pune stăpînire pe ascultător decît dacă îi vorbește cu elocvență, sugerîndu-i raporturi legate de viața umanității, naturii, spiritului. Interpretul lucid știe acest lucru și încearcă, încă din faza inițială a muncii sale asupra operei, să-și impregneze cîntul de o maximă forță evocatoare. Mijlocul cel mai eficient este de a gîndi structurile muzicale nu în sine, abstract și formal, ci ca

simboluri poetice, ca ferestre deschise spre o lume viu colorată, spre semnificații umane superioare. Cînd compozitorul își concepe expresia sub semnul unui programatism declarat, această poetizare a gîndirii interpretative nu este de loc greu de realizat: este suficient să mergi în lungul firului al cărui capăt îți este oferit de compozitor prin titlul sau argumentul literar al piesei sale. Așa face Marguerite Long cînd studiază preludiile lui Debussy : pornind de la imaginea lapidar indicată de compozitor la finele fiecărei piese, ea urzește o întreagă țesătură poetică, menită să dea fior și plasticitate cîntului pianistic. Abordînd de exemplu preludiul nr. 7 din caietul I cu epigraful *„Ce a văzut vîntul de Apus"*, pianista a trebuit să-și pună întrebarea : într-adevăr, ce a văzut vîntul de Apus ? — întrebare al cărei răspuns este hotărîtor pentru orientarea fanteziei, concepției interpretului. Și atunci Marguerite Long a completat cu propria sa imaginație locul liber lăsat de compozitor prin felul enigmatic de a-și formula programul : „Rafale înfricoșătoare ale uraganului pe oceanul dezlănțuit. Autorul, antrenat de stihia frenetică, îi dă un ton de epopee sălbatică ce cuprinde spațiul și timpul și povestește despre cataclismul tuturor epocilor. Gigantice avalanșe pianistice se năpustesc asupra lumii într-un dialog cu forța omului, în acest haos sonor... Și totuși între două tunete mi se pare că aud strigătele alarmate ale cuiva..." În acest spirit gîndește Marguerite Long toate cele 24 de preludii ale lui Debussy.

În căutarea expresiei celei mai apte să reînvie pentru ascultător viața interioară a muzicii, interpretul se străduiește să descopere și să valorifice toate sugestiile programatice pe care le conține opera compozitorului. Dacă lucrarea pe care o are de cîntat nu este însoțită de precizări literare, el va găsi un punct de orientare în alte opere, concepute de autor mai explicit sub raportul semnificației lor concrete. Nutrind convingerea că Mozart este în primul rînd un compozitor scenic, Enescu stabilea frazarea muzicii concertistice a acestuia prin analogie cu ariile eroilor din *Don Juan, Nunta lui Figaro, Răpirea din Serai*, iar pentru muzica instrumentală a lui Bach căuta

imagini inspiratoare în cantatele şi oratoriile acestuia. Convins şi el că asociaţiile programatice născute în imaginaţia artistului, „transformîndu-se în muzică plutesc parcă deasupra ei şi spiritualizează interpretarea", Bruno Walter considera că prezentarea uverturii *Leonora III* de Beethoven nu poate să convingă decît „dacă dirijorul este integral stăpînit de imaginea temniţei întunecoase şi sentimentul deznădejdii, dacă se pătrunde de presimţirea eliberării şi speră împreună cu eroii dramei" — adică ai lui *Fidelio,* în legătură cu care Beethoven compusese această uvertură.

Drumul spre semnificaţia concret-programatică a muzicii este uneori mai ocolit, presupunînd din partea interpretului ipoteze mai îndrăzneţe, care atrag în cercul analogiilor revelatoare şi creaţia altor compozitori. La conceperea sonatei *Waldstein* de Beethoven în strînsă legătură cu imaginea goetheană a lui Ganymed (frumosul prinţ troian răpit de Zeus pentru a-i sluji ca paharnic), Edwin Fischer mărturiseşte a fi ajuns pe calea descoperirii unor asemănări intonaţionale între sonata beethoveniană şi liedul compus de Schubert pe versurile acestei poezii a lui Goethe. Pentru ca uneori, atunci cînd orice surse literare obiective par a lipsi, interpretul să fie nevoit a-şi imagina singur un program care să-i însufleţească gîndirea, să imprime plasticitate imaginilor sculptate de el în sunete. Este ceea ce a făcut Alfred Cortot studiind preludiile lui Chopin, în aparenţă atît de îndepărtate de concepţia programatică a muzicii. Fiecăreia din cele 24 de piese pianistul i-a gîndit un titlu care să particularizeze sugestiv atmosfera lirică emanată de sonorităţi : 1) Agitato, *do major :* „Aşteptarea înfrigurată a iubitei" ; 2) Lento, *la minor :* „Meditaţii dureroase, pustiu, marea îşi desfăşoară întinderile" ; 3) Vivace *sol major :* „Cîntecul pîrîului"; 4) Largo, *mi minor:* „Pe un mormînt"; 5) Allegro molto, *re major :* „Arborele cîntător" ; 6) Lento assai, *si minor :* „Dor de ţară" etc. Se poate întîmpla ca reprezentarea programatică să se contopească într-un aşa înalt grad cu fraza muzicală, în gîndirea interpretului, încît să nu-l mai părăsească niciodată, devenind astfel din stimulent iniţial un satelit constant al trăirii artistice. Cazul lui Enescu : „Ori de cîte ori cînt partea a III-a *(Recitativo-*

Fantasia) din *Sonata* lui César Franck, murmur în șoaptă cuvintele pentru care această muzică, într-adevăr divină, îmi pare atît de potrivită : *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi*".

Nu este necesar — și de altfel nici de dorit — ca aceste ipoteze poetice de lucru ale interpretului să fie comunicate ascultătorului, acreditîndu-se astfel piesa executată ca muzică cu program și deschizîndu-se eventuale porți unei înțelegeri descriptive, particulare a sensului acestei arte. Pentru interpret, însă, au o importanță considerabilă, ele alimentîndu-i fantezia, plasticizîndu-i cîntul și amplificînd pe această cale ecoul muzicii în conștiința ascultătorului. Platitudinea incoloră, atît de frecventă în interpretările concertistice sau de operă, platitudine care face greu de suportat și pliotisitoare capodopere nemuritoare ale muzicii, are, ca una din surse, incapacitatea dirijorului, instrumentistului, cîntărețului de a-și reprezenta poetic, viu, concret-uman sensul muzicii interpretate, adică absența ipotezei programatice de lucru. Această debilitate sau lene a fanteziei se manifestă nu numai în raport cu lucrările lipsite de un text literar (să zicem că aici ar exista circumstanțe atenuante) dar chiar și cu acelea pe care autorii lor le-au însoțit de lămuriri programatice : am întîlnit un dirijor care incluzînd (nu fără a se făli !) într-un concert al său simfonia *Mathis pictorul* nu avusese curiozitatea, nici măcar în ajunul concertului, să caute și să privească reproducerile celor trei picturi ale lui Grünewald de pe altarul din Isenheim, care-i inspiraseră lui Hindemith această muzică. Cum a sunat acea interpretare, nu este greu să vă imaginați...

Procesul însușirii operei

Cum devine opera muzicală un bun al interpretului, în așa fel încît acesta să ajungă a o reda ca și cum s-ar exprima pe sine, liber și spontan ? Drum lung și întortochiat, nu mai puțin lung și întortochiat decît actul componistic, și purtînd ca și el amprenta individualității artistului care se apropie de operă cu o anumită concepție, cu un anumit temperament, cu o anumită cultură. Se între-

văd totuşi, prin mulţimea modurilor de a studia o compoziţie, anumite constante a căror schiţare poate da cititorului o idee despre traiectoria acestui proces.

În cele mai multe dintre cazuri interpretul începe prin a se strădui să-şi formeze o imagine de ansamblu a operei; el va întreprinde toate acţiunile muzicale şi extramuzicale, pe care le consideră necesare pentru a stabili ideea, atmosfera, structura compoziţiei realizînd astfel o stare de spirit asemănătoare celei pe care a trăit-o compozitorul înainte de a trece la înfăptuirea compoziţiei sale. „Studiind pentru prima oară o operă muzicală este necesar să înţelegem ideea ei de ansamblu, să avem o imagine clară a structurii ei generale, ca şi a relaţiilor unei fraze cu cealaltă, numai pe această bază putîndu-se clădi o concepţie despre caracterul lucrării" — spunea Leopold Auer, elev al lui Ioachim şi profesor al lui Heifetz. Pianistul Walter Gieseking preconiza o modalitate pur raţională de a atinge acest ţel: interpretul nu va pune mîna pe instrument, nu-şi va „suna" muzica, pînă nu i-a pătruns spiritul prin studierea atentă a notelor, realizarea lor mentală pe calea auzului interior şi reflecţiile la care îl împing atît textul componistic cît şi literatura scrisă în jurul lui. Metodă care, asigurînd o profundă asimilare intelectuală a muzicii, şi deci şi o clarvăzătoare călăuzire a procesului interpretativ, a şi fost însuşită de mulţi artişti. Sînt însă şi interpreţi cărora metoda lui Gieseking le pare insuficientă, ea împiedicîndu-l pe artist să se apropie emoţional, de esenţa operei, să sesizeze acea viaţă ascunsă în note care nu se dezvăluie decît la contactul cu sonoritatea. Pablo Casals îi va replica deci lui Gieseking: „Auditia interioară la citirea unei opere poate să fie completă în principiu. Dar nu e deajuns pentru un artist să înţelcagă muzica din ochi, el are nevoie şi de materialitatea sunetului. Deşi nu schimbă orientarea, percepţia sunetului ne dă un fel de exaltare care ne îmbogăţeşte sufletul. Cu senzaţia sonoră (cel puţin eu), mă găsesc la citire în faţa unei bogăţii nebănuite, care îmi dă imbold în creaţie. Dovada acestei îmbogăţiri este că de fiecare dată, artistul găseşte lucruri noi

în execuție, depășind astfel studiul vizual". Asemănător abordează David Oistrach o nouă compoziție : „Pînă la studierea propriu-zisă a operei muzicale este necesar să o cînți cîtăva vreme, pentru a face cunoștință în linii generale cu esența ei. Cînd muzica i-a devenit apropiată interpretului, atunci acesta poate să purceadă la munca aprofundată asupra operei de artă. Pentru a putea-o însă cînta înainte de studierea ei efectivă, interpretul trebuie să fie deprins a citi notele cu ușurință". Trebuie să adăugăm că, în cadrul acestei familiarizări auditive cu opera, intră și cunoașterea celor mai caracteristice din interpretările pe care i le-au dat alți artiști. Avînd de studiat o simfonie de Brahms dirijorul va căuta să se impregneze nu numai de atmosfera brahmsiană, dar și de viziunea pe care un Furtwängler sau Karajan, un Klemperer sau Walter au avut-o asupra acelei simfonii. O asemenea investigație îi este cu deosebire necesară artistului modern : avîntul luat pretutindeni de viața concertistică a dus la o formidabilă diversificare a artei interpretative, ceea ce face ca autodefinirea stilistică a dirijorului sau instrumentistului să treacă prin delimitarea lui de alte mentalități interpretative sau prin dezvoltarea și sinteza conștientă a unor trăsături ale acestora. Pe parcursul acestor prime sondaje, destinate formării unei impresii generale, artistul întrezărește construcția arhitectonică a viitoarei sale interpretări, concepe ipotezele programatice de lucru și, intrînd în lumea spirituală a compozitorului, începe a se identifica cu ea și a se simți coautor al compoziției. Toate acestea urmînd a se limpezi și căpăta contur precis în focul migăloasei munci de studiere efectivă, practică, analitică a operei.

Este a doua mare etapă în care interpretul intră din momentul cînd a căpătat conștiința țelului ce trebuia atins: i s-a schițat în linii generale imaginea a ceea ce înțelege că vrea să spună compozitorul, îi rămîne acum să precizeze contururile acestei imagini, să-i dea culoare, să o cizeleze. De la cuprinderea de ansamblu a operei el va trece la studierea ei detailată, pentru ca toate elementele expresiei, pînă la cel mai imperceptibil *rubato*, să convergă

spre țelul prefigurat, să contribuie la crearea atmosferei pe care a visat-o identificîndu-se cu autorul compoziției. Va purcede așadar la dezmembrarea lucrării, străduindu-se să dea un sens logic și elocvență înlănțuirilor de sunete, atît celor organizate în microstructuri de felul motivelor și frazelor (melodice, armonice) cît și celor ce se constituie în suprafețe mai întinse, cum sînt secțiunile, părțile. Nu va lăsa sunetele să se înșiruie întîmplător, indiferent (cum ar fi spus Enescu, asemenea apei ce curge din robinet) ci va trece totul prin filtrul unei justificări estetice superioare. Va căuta o anumită frazare a ideilor (mă refer la gruparea și accentuarea acestora, la creșterea și descreșterea intensității, la rărirea sau accelerarea debitului), deoarece mesajului pe care și l-a imaginat nu-i poate fi adecvat decît un anume fel de a rosti ideea muzicală. De importanța unei juste frazări pentru reliefarea sensului expresiv al muzicii cititorul își poate da seama mai ales din munca realizatorilor unui spectacol de operă, unde este vital necesar ca intonația cîntărețului să țină riguros cont de cerințele dramatice. Iată-l de pildă pe Toscanini migălind împreună cu interpreții fraza muzicală în timpul repetițiilor la *Otello*, de Verdi : „În timpul repetițiilor cu pianul — spunea Chotzinoff în cartea sa despre Toscanini — trezea în artiști iluzia acțiunii dramatice chiar mai convingător decît cu prilejul repetițiilor de pe scenă. Dacă observațiile critice și sfaturile sugestive se arătau insuficiente, el intona, spre exemplificare, fraza discutată, cu glasul său gutural, reliefînd uimitor de pregnant, dramatismul sau umorul pe care voia să le obțină. În legătură cu fraza «Non so !...» din *Otello* maestrul a ținut o întreagă lecție baritonului care-l cînta pe Jago. Neputînd smulge acestuia efectul dorit, a intonat singur aceste două cuvinte, într-un fel inimitabil. «Vezi dragul meu, i-a explicat Toscanini, Jago este un om rău... dar în același timp inteligent... mai inteligent decît *Otello*, acest copil... mult, mult mai inteligent... și cînd Otello îl întreabă de ce Cassio și Rodrigo se ceartă, el răspunde — Non so !... — Dar o spune așa încît Otello să înțeleagă: — A, el știe de ce se bat, dar nu vrea să-i producă neplăceri lui Cassio și nici să mă neliniștească... — În

același timp el trebuie să-l facă pe Otello să-l suspecteze pe Cassio... Toate acestea Jago le va sugera prin cuvintele — Non so !... — Este *difficile, caro, molto, molto*... Poate că ar trebui să sune așa»... Iar maestul cîntă «Non so !...» și în glasul, în pronunția sa, se simțea toată viclenia și ticăloșia lui Jago".

Imperativul acesta al elocvenței discursului muzical pînă la cele mai mici articulații ale lui, îl urmărește și pe artistul instrumental care, deși lipsit de indicația clarificatoare a cuvintelor, caută să realizeze o frazare capabilă „a spune", „a povesti" ceva. Acesta este motivul pentru care mulți artiști concep interpretarea instrumentală prin prisma celei vocale și dramatice, năzuind să imprime frazei unduirile evocatoare proprii melodiei intonate de glas. Ne amintim ce însemnătate aveau pentru Enescu ariile și recitativele din operele lui Mozart în stabilirea frazării celei mai firești și mai convingătoare a concertelor acestuia de vioară : el urmărea să facă muzica „să vorbească".

Interpretul cu superioară conștiință artistică nu șovăie să-și încordeze toate puterile pentru a urni din loc și pentru a înlătura tot mormanul de deprinderi rutiniere care, mecanicizîndu-i felul de a cînta, îl împiedică să dea frazei un sens, să-i dezvăluie potența evocatoare. Wagner povestește cît a avut de luptat cu orchestra pentru a o smulge tradiției formaliste în al cărui spirit era expus celebrul motiv al celor patru sunete de la începutul *Simfoniei a V-a,* prezentat pînă la el (inclusiv de către Mendelssohn-Bartholdy) într-un mod convenabil mai mult unei uverturi de Rossini decît muzicii beethoveniene: „Dirijorii noștri trec cu vederea punctul de orgă din măsura a doua, oprindu-se scurt, numai pentru a concentra atenția muzicienilor în vederea unui atac precis al figurii din măsura a treia. De obicei nota *mi bemol* nu este ținută mai mult decît un *forte* oarecare produs dintr-o singură trăsătură de arcuș a instrumentelor de coarde. Să presupunem însă că vocea lui Beethoven i-ar fi strigat, din fund de mormînt, dirijorului : „Ține punctul de orgă îndelung și teribil. N-am pus puncte de orgă din glumă sau pentru că mă aflam în încurcătură, ci pentru că

trebuia să meditez asupra a ceea ce va urma ; dar ceea ce, într-un *adagio* de al meu, este sunet întreg, făcut pentru a fi epuizat total în revărsarea unui sentiment exuberant, îl introduc cînd am nevoie într-un *allegro* cu figurația violentă și rapidă ca un spasm bucuros și teribil. Viața sunetului trebuie să fie atunci aspirată pînă la ultimele picături ale sîngelui său ; opresc atunci valurile oceanului meu și las să i se vadă prăpastia pînă în fund ; sau opresc mersul mărilor, despic negurile și înfățișez privirilor eterul albastru și pur, sub ochiul strălucitor al soarelui. Iată de ce pun în *allegro*-urile mele puncte de orgă, adică note care apar brusc și pe care trebuie să le ții prelung. Și acum respectă intenția tematică pe care am pus-o în acest *mi bemol* susținut după trei note scurte furtunoase, și ține seamă de ceea ce am vrut să spun prin toate notele următoare..."

Dăltuind expresia muzicală pentru a o înzestra cu maximă elocvență și limpezime, interpretul se izbește adesea de greutăți pur tehnice — de pildă acelea legate de necesitatea executării rapide și curate a unor pasaje de virtuozitate ; nu le va putea învinge decît concentrînd asupra lor tot focul artileriei sale, adică repetînd cu insistență acele pasagii, pînă la desăvîrșita lor șlefuire. Muncă nu întotdeauna atrăgătoare, în care latura mecanică covîrșește pentru moment partea inspirată a interpretării ; cum spunea Vanda Landowska în „Muzica veche", „eliberînd mîna, încătușează spiritul". În perspectiva treptelor spre care se va înălța ulterior procesul interpretativ (bineînțeles dacă e condus de un intelect luminat) această aridă și migăloasă punere la punct a aspectului tehnic are o enormă importanță : „Numai atunci cînd simți că degetele îți sînt ușoare și coatele libere, spiritul, încrezător în sine, se poate avînta fără sentimentul apăsător al unei încordări stînjenitoare" (Vanda Landowska).

Toată această muncă asupra detaliului se face de obicei într-un tempo așezat, lent, chiar dacă mișcarea reală a piesei este agitată, impetuoasă. „Lucrați încet, apoi foarte încet și după aceea și mai încet", spunea Saint-Saëns. „Declarați război vitezei !" îi îndemna Enescu pe inter-

preți. Rostul unei asemenea metode este de a-l ajuta pe interpret să se concentreze asupra frazei muzicale, să și-o întipărească în conștiință, să-i desluşească sensul interior, să reflecteze asupra ei, să o cizeleze cu minuțiozitate de bijutier ; el va fi ferit astfel de înțelegerea superficială, exterioară, a sunetelor, iar cîntul său nu se va împotmoli în momente confuze, nelucrate.

Dificilă și presărată de situații critice, etapa muncii practice și analitice asupra operei aduce însă — mai devreme sau mai tîrziu — imensa satisfacție, am putea spune voluptatea cunoașterii. Voluptatea de a descoperi pînă și în cele mai aparent neînsemnate detalii ale scriiturii componistice, tresăriri, elanuri, presimțiri care atestă curentul de fremătătoare viață ce străbate semnele grafice dar nu tuturor li se revelează. Relatează Asafiev următoarea mărturie a unui renumit pianist : „Îl studiezi pe Liszt, înveți pasaje pe de rost, lucrezi asupra tonului și coloritului, oprindu-te pe larg asupra virtuozității tehnice a compoziției respective, și deodată parcă ți se ia un văl de pe ochi : în spatele fastuozității muzicale apare ca o arătare gîndirea lui Liszt, lumea lui de idei care pune stăpînire pe intelectul tău și-l conduce. Uiți complet de virtuozitate, căci te trezești în fața autorului inteligent (inteligent, dar nu lipsit de o oarecare șăgălnicie swiftiană) al poveștilor muzical-filozofice, elegant «meșterite» «formulate» în fel și chip. Răsfoind nopți de-a rîndul, filă cu filă, compozițiile lui muzicale, poți asculta fără întrerupere poveștile acestea inteligente, cu poleiala lor romantică... despre lumi cunoscute și necunoscute. Subliniez *despre lumi*, pentru că oamenii lipsesc sau deabia le simți răsuflarea. Acesta-i Liszt, și atunci cînd ajungi în fine la miezul muzicii lui, începe să se facă simțit sufletul de poet al lui Oberman, singuratic, în rătăcirile sale prin căile întortocheate ale inimii omenești..."

Cufundîndu-se în munca asupra frazei, asupra pasajelor dificile, artistul este însă totodată pîndit de pericolul pierderii liniei mari a interpretării, ceea ce, în ciuda scrupulozității realizării, este de natură a umbri sensul operei : compoziția nu este o sumă mozaicală a elementelor constitutive, ci sinteza lor, logic organizată și transfigurată de

o idee poetică unificatoare. Evocînd începuturile activității sale dirijorale, Bruno Walter îi avertizează pe interpreți în legătură cu primejdia rătăcirii în dedalul amănuntelor : „Mă simțeam atras de farmecul fiecărui detaliu al operei și căutam să-l redau cu toată intensitatea de sentiment de care eram capabil. Din această cauză neglijam cerința importantă a veridicității interpretării, a integrității și unității ei. Entuziasmul în legătură cu detaliile depășise capacitatea mea de a le uni într-o ordine superioară". Dirijorul nu se hotăra, cu alte cuvinte, să pășească în a treia și hotărîtoarea etapă a creației interpretative, cînd recompune imaginea operei, temporar desfăcută în elementele ei componente. Este, de fapt, o încercare de a regăsi unitatea inițială de concepție — „la sfîrșitul muncii, spunea Sofronițki, cînd opera capătă formă definitivă, este absolut nenecesar să ne reîntoarcem la viziunea formată cu prilejul primei realizări. Este principala condiție pentru ca muzica să trăiască". Redobîndește însă o unitate a viziunii pe care studiul migălos al operei a curățat-o de impurități și a limpezit-o în ceea ce avea confuz, dînd contururilor ei relief sculptural. Pe de altă parte artistul are acum posibilitatea să privească detaliile dintr-o perspectivă superioară, aceea a contextului, a ideii generale, care pot impune corective importante rezolvărilor găsite în etapa anterioară. Un artist cu bogată experiență intelectual-artistică se deprinde cu vremea a nu pierde din vedere imaginea întregului nici în plină migălire a sunetului, a frazelor și pasajelor, ceea ce îmbogățește conținutul artistic al muncii sale tehnice și îi luminează drumul căutărilor.

Tradiții și contemporaneitate

Pornind la studierea unei opere, artistul se ciocnește de obicei de anumite tradiții interpretative : se consideră că numai un anumit tempo, o anumită frazare, o anumită structură instrumentală sînt capabile a reda cu autenticitate sensul lucrării. Aceste tradiții exercită o presiune foarte puternică asupra interpretului deoarece, în ochii unor cercuri foarte largi, ele apar înconjurate de aureola fidelității cu care reconstituie intențiile compozi-

torului, felul cum opera era intepretată pe vremea acestuia. Descriind concepția dirijorală a lui Mendelssohn-Bartholdy, constînd în esență din grăbirea tempoului, Wagner relatează experiența pe care i-a prilejuit-o colaborarea cu „Philharmonia" din Londra, îndelung condusă de acest șef de orchestră : „Metoda sa de interpretare devenise acolo tradițională ; unii chiar pretind că concertele acestei societăți exercitaseră, în această privință, asupra maestrului o mare influență. Dat fiind că această orchestră execută un număr prodigios de piese instrumentale, fiecăreia din ele nu i se poate consacra decît o singură repetiție ; cea mai mare parte a timpului am fost obligat să las orchestra a-și urma tradițiile și am putut astfel face cunoștință cu o metodă de interpretare care mi-a reamintit într-un mod foarte viu ideile ce-mi fuseseră expuse de Mendelssohn pe această temă. Totul curgea ca apa dintr-o fîntînă publică ; despre pauze nu putea fi niciodată vorba și nu exista nici un *allegro* care să nu se termine printr-un ineluctabil *presto*. Era penibil să reacționezi contra acestei tendințe ; îndată ce li se atrăgea atenția asupra mișcării normale, ieșeau la suprafață toate defectele de execuție care, înainte, dispăreau sub o cascadă de note. De pildă orchestra nu cînta niciodată altfel decît *mezzo-forte ;* nu puteai auzi un adevărat *forte*, un adevărat *piano*. Am făcut tot ce puteam pentru ca, măcar în momentele importante, să rectific execuția și să readuc mișcarea la ceea ce trebuia să fie. Cei mai buni dintre muzicieni se înviorară fără dificultate și chiar se felicitară pentru această bunăvoință ; publicul părea să nu aibă nimic de obiectat ; numai criticii fură cuprinși de furie și îi intimidară într-un asemenea grad pe administratorii Societății, încît aceștia îmi recomandară să execut partea a II-a din *Simfonia în mi bemol major* de Mozart așa cum se obișnuia, conformîndu-mă tradițiilor și erorilor urmate de Mendelssohn însuși".

Dacă Wagner a consimțit să se conformeze într-o oarecare măsură tradițiilor mendelssohniene, este pentru că împrejurările — așa cum reiese din evocare — îl strîngeau cu ușa. El făcea însă parte dintre artiștii pentru care redarea convingătoare a textului componistic presupune răsfrîngerea lui prin prisma sensibilității și gîndirii

caracteristice epocii interpretului. Cînd avea posibilitatea să decidă numărul repetițiilor și să impună orchestrei concepția sa — lucru realizabil la Dresda sau la Bayreuth — el se lăsa ghidat nu de tradiții (mai ales cînd aceste tradiții, cum era cazul celor mendelssohniene, se dovedeau discutabile chiar pentru vremea lor) ci de năzuința de a însufleți sunetele, neezitînd să purceadă chiar la modificări în orchestrația *Simfoniei IX*, cînd o conștiință artistică superioară îi șoptea că asemenea intervenții sînt în interesul operei compozitorului. O singură mare, adevărată tradiție recunoaște interpretul ce aparține familiei spiritelor creatoare : partitura. Acesteia îi datorează el supremul respect, dar este un respect care implică și datoria de a face opera să trăiască, să palpite în fața auditorilor. Iar pentru a demonstra că o operă scrisă acum trei secole este încă vie, ba chiar mereu tînără, interpretul nu are altă cale decît aceea de a arăta ce perfect se armonizează ea cu mentalitatea vremii lor. Țelul autenticului artist constă nu în urmărirea vană a unei exactități istorice (vană, pentru că este cu totul iluzoriu să-ți închipuiești că poți gîndi și simți ca un contemporan al lui Ludovic XIV sau al lui Frederic cel Mare) ci în dezvăluirea a ceea ce este universal-uman și deci permanent-contemporan într-o muzică a trecutului. Țel pe care Dinu Lipatti îl formula sugestiv : „A voi să restitui muzicii cadrul său de epocă, înseamnă a voi să îmbraci un adult în haine de adolescent... Căci adevărata și marea muzică își depășește timpul... Nu cercetați niciodată o operă cu ochii morților sau ai trecutului : s-ar putea să nu vă alegeți decît cu craniul lui Yorik". O concepție foarte înrudită cu aceasta îl îmboldea pe Edwin Fischer a se dezice categoric de tradiția încă prezentă ce înfățișa pe Mozart diafan și angelic, sub specia prețiosului rococo sau a olimpianismului clasic : „Cînd simțim că Beethoven se va încăiera cu demonul său, nu trebuie să spunem : este tipic beethovenian ci : e profund mozartian. Căci aceste pasagii, în cel mai înalt grad dramatice, se găsesc mai întîi și cu maximă forță emotivă — la Mozart". Și în acest spirit concepea el interpretarea *Concertului pentru pian în re minor*.

Asemenea atitudini față de tradiție riscă desigur să apară minților conservatoare ca o profanare a operelor compozitorului și să-și atragă indignarea cea mai furioasă. Atacat violent de unii critici pentru lipsă de respect față de vechii maeștri, Arthur Nikisch își justifica astfel adaptarea unor lucrări de Bach și Haendel la progresele gîndirii orchestrale moderne, prin încredințarea basului continuu nu clavecinului sau orgii (cum se obișnuia) ci unei formații instrumentale : „A stabili în ce fel se interpretau cutare sau cutare opere acum 200 de ani, nu înseamnă încă a demonstra că aceasta este și singura interpretare justă. După cum bătaia pulsului îmi dictează tempo-ul operei muzicale, tot așa sîngele meu arzător cere vitalitatea frenetică, sonoritatea suculentă și colorată a orchestrei. Iar de la atingerea acestui țel nu mă pot abate nici un fel de referiri la «autenticitatea istorică». Nu încerc nici cel mai mic sentiment de venerație în fața prafului cenușiu al arhivelor. N-au decît să arunce în mine cu pietre : Doamne, ajută-mă, nu pot altfel" *(„Despre interpretarea muzicii vechi").*

Prestigiul tradiției este însă atît de impunător, încît ea poate uneori să-i descumpănească chiar pe artiști care se dovedesc prin arta interpretativă oameni ai epocii lor. Ce poate fi mai contemporan decît modul enescian de a-l cînta pe Bach (nu îl învinuiau unii de romantizare ?) și totuși Enescu a putut adopta la un moment dat o poziție ca cea relatată de prietenul său Pablo Casals : „Cînd Menuhin era foarte tînăr, și Enescu îi era profesor, acesta m-a poftit într-o zi la Paris, să asist la un concert, la care elevul trebuia să cînte o partită de Bach. Îmi amintesc că mă găseam în loja familiei Menuhin. La sfîrșitul concertului Enescu m-a luat de o parte și mi-a cerut părerea ; i-am spus că tînărul său elev îmi pare uimitor de înzestrat, că are o tehnică perfectă, dar am adăugat și ceea ce, după părerea mea, lipsea execuției pentru a fi într-adevăr vie :

— «Dar asta nu se făcea pe timpul lui Bach», mi-a răspuns Enescu. În fața argumentului său nu am mai ripostat nimic, căci cu toată admirația pe care o am pentru acest foarte mare artist și prieten drag, îmi

părea rău să-l văd legat de ceea ce consideram a fi o prejudecată tradiționalistă. Pe timpul lui Bach, sigur că nu se cînta în *spiccato*, dar de ce să nu-l folosim astăzi, dacă muzica o cere? După mine, nu se poate înlătura din muzică nici un accent, așa cum în vorbire nimic din ceea ce întărește și nuanțează expresia nu poate fi dat la o parte".

Nu trebuie confundată ideea situării interpretului pe o poziție contemporană cu încercarea unora de a „moderniza" operele trecutului printr-o încălcare a conținutului lor obiectiv. Una este să-i însufli lui Bach o puternică tensiune emoțională (ce-și poate trage rădăcinile și din starea de spirit a interpretului contemporan, prins în vîrtejul furtunilor epocii) și alta este să imprimi interpretării lui un caracter turmentat, nervos: chiar atunci cînd comentează, ca în *(Mathäus-Passion)*, cele mai tragice situații, viziunea compozitorului respiră o nobilă liniște, și această particularitate stilistică trebuie neapărat luată în considerație de interpretul conștient de datoria slujirii adevărului. În fața exceselor în care — ca reacție la obiectivitatea lipsită de viață a tradiționaliștilor — cădeau cei înclinați să „modernizeze" muzica vremurilor trecute, mulți interpreți s-au arătat rezervați față de ideea contemporaneității în creația interpretativă deși, practic, ei se dovedeau a înțelege muzica în lumina vremii lor. Ce exemplu mai tipic de mentalitate contemporană decît interpretările lui Sviatoslav Richter, care te fac să întrezărești lumi noi în mai toate capodoperele trecutului, și totuși, solicitat să spună cum înțelege ideea de stil contemporan în interpretare el a răspuns în *„Contemporanul"*: „În nici un caz a-i modela pe compozitorii trecutului după felul de a gîndi și simți al epocii noastre. Haydn, bunăoară, nu trebuie interpretat mai repede, mai dinamic, pentru că vremea noastă ar fi astfel, iar sonatele și simfoniile sale ar trebui «contemporaneizate» adică impregnate de ritmul epocii noastre. Ar fi o încălcare a adevărului istoric. Interpretul să tindă a simți în muzica însăși pulsul epocii compozitorului, și a-l reda în ceea ce are mai caracteristic... Sînt, cu alte cuvinte, pentru cît mai multă obiectivitate în interpretare".

IMAGINEA INTERPRETATIVĂ A MUZICII

„După o viață întreagă de muncă și meditație, am uneori impresia că, în sfîrșit, am înțeles ce înseamnă să interpretezi marile texte cu o totală simplicitate. În acele zile încerc pe estradă sentimentul satisfacției: cîtuși de puțin certitudinea de a fi perfect, ci bucuria de a vorbi o limbă umană și frățească".

GEORGE ENESCU

Să părăsim însă laboratorul intim al interpretului unde ne-am strecurat (ajutați de mărturisirile sale estetice) pentru a urmări procesul celei de a doua nașteri a operei în focul trăirilor, reflecțiilor și muncii practice declanșate de contactul cu partitura. Ca și cum n-am ști nimic despre această complexă elaborare, să-i contemplăm rolul, instalați în fotoliul din sala de concert sau de lîngă aparatul de radio. Enescu sau Toscanini, Menuhin sau Richter, Casals sau Fischer-Dieskau ne tălmăcesc valori nepieritoare ale muzicii — concerte, simfonii, sonate, lieduri: prin ce devine evidentă opera de creație pe care acești mari interpreți au trebuit s-o desfășoare și grație căreia muzica lui Mozart sau Brahms pune pe noi o stăpînire atît de captivantă în timp ce cîntați de X sau Y (le-am uitat numele!) același Mozart sau același Brahms ne lasă indiferenți (cînd nu ne fac să plecăm din sală sau să învîrtim butonul aparatului de radio).

Necesitatea unei circumscrieri a aportului creator al interpretului ne va apărea și mai imperioasă dacă ne vom gîndi că o simfonie de Mozart sau de Brahms ne este înfățișată prin prisma viziunii pe care Bruno Walter sau Furtwängler, Munch sau Karajan o au asupra ei. De obicei compozitorul nu vorbește direct cu publicul (bineînțeles cu excepția acelor cazuri, relativ

rare, cînd își interpretează singur operele), ci prin intermediul cîntărețului, instrumentistului, dirijorului : imaginea ce ne-o formăm asupra muzicii și a semnificațiilor ei este o imagine prin excelență interpretativă, artistul interpret purtînd o considerabilă răspundere pentru felul cum înțelege sensul muzicii în genere, sau al cutărui stil muzical. Particularitate adesea neglijată de cei care, dînd importanță numai mesajului componistic și rupîndu-l de redarea lui concretă, sînt înclinați să subaprecieze prezența acestui al doilea creator, fără de care semnele de pe portative ar rămîne simple litere moarte. Reînvierea partiturii ni-i aduce în față nu numai pe Mozart sau pe Brahms, dar și pe cei ce au săvîrșit acest miracol. Opera compozitorului capătă viață și fascinează pentru că interpretul i-a insuflat ceva din propria sa personalitate ; tocmai asupra acestui punct îmi propun să îndrept reflectorul capitolului consacrat descrierii imaginii interpretative a operei.

Elocvență

Ascultăm *Appassionata* în interpretarea lui Richter și ne simțim covîrșiți de titanismul sentimentelor redate ; ascultăm aceeași sonată interpretată de Erik Ten Berg și rămînem aproape indiferenți, deși sunetele sînt aceleași, deși pianistul dovedește a fi respectat toate semnele prevăzute în note. Cum să ne explicăm această diferență de înrîurire ?

A fi învățat pe de rost și cu corectitudine o lucrare nu este de ajuns pentru ca s-o redai cu autenticitate, „să o creezi din nou" — cum îi spusese Anton Rubinstein lui Cortot (de altfel în legătură tocmai cu *Appassionata).* Din multiple motive — insuficient studiu, neaderență la lumea compozitorului, lipsa de resurse interioare etc. — interpretul se arată adesea a nu fi în stare să trăiască

la tensiunea presupusă de conținutul compoziției (și mai ales de una în genul „*Appassionatei*", această „muzică supraomenească...") și *faute de mieux*, se va mulțumi să reproducă onorabil notele. „Onorabilitatea" este însă o categorie aflată în anticamera artei, mai precis a marii arte, de la înălțimea căreia trebuie să ne deprindem a judeca orice fenomen.

Sînt împrejurări cînd acești cavaleri ai ordinului *„aurea mediocritas"*, izbutesc totuși să ne facă atenți, ba chiar să ne uimească, dar nu pentru că ne-ar revela ceva important, fundamental, tulburător, ci pentrucă ne fac martori ai unei demonstrații spectaculoase: viteza cu care se pricep a desfășura cascade de sunete ne uluiește asemenea îndemînării prestidigitatorului, iar perfecțiunea execuției lor are ceva din mirajul florilor de gheață. Dar ingeniozitatea prestidigitatorului o uităm de îndată ce plecăm de la circ, iar florile de gheață se topesc cum dă peste ele puțină căldură. Tot așa de efemeră este și uimirea pe care ne-o lasă spectacolul virtuozității mecanice, pentru ca, deprins cu artificialitatea ei lipsită de conținut, să pierzi treptat orice interes pentru acest exhibiționism tehnic, iar ostentația lui să te irite. La asemenea reflecții îndeamnă arta atît de senzațională și atît de puțin consistentă a unui vrăjitor al arcușului ca Ruggiero Ricci. Nici marele Yascha Heifetz nu poate întotdeauna să mascheze prin uluitoarea-i virtuozitate, insuficiența capacității de a transmite.

Creația compozitorului este cu adevărat servită de interpret numai atunci cînd acesta se arată în stare să însufletească sunetele, să răzbată dincolo de corectitudine și virtuozitate, în imperiul artei care vorbește cu oamenii și le dezvăluie adevăruri. Ne va smulge indiferenței sau preocupărilor cotidiene acea interpretare în care vom simți palpitînd o intensă aspirație umană — indiferent dacă aceasta este dorul arzător al îndrăgostitului sau căutarea înfrigurată a cugetătorului. Pentru interpretul conștient de menirea sa este problema principală, tot ceea ce face el subordonîndu-se imperativului maximei elocvențe. Interpretată de Richter, *Appassionata* covîrșește deoarece prin cele mai delicate arbescuri

ale discursului muzical simți trecînd curentul unei vulcanice forțe interioare, impetuoasă în prima parte, zeesc dominată în variații, disperat dezlănțuită în final. Omul încăierîndu-se cu soarta potrivnică și prăbușindu-se grandios, iată ce comunică Richter, spre deosebire de alți interpreți care, cîntînd motive, teme, triluri, game și acorduri, nu lasă să se întrevadă lumea spirituală ascunsă în acestea. Parafrazînd o caracterizare făcută de Menuhin lui Enescu, putem spune că elocvența interpretării depinde de capacitatea interpretului de a reda muzica dintr-un punct de vedere mai profund decît cel muzical.

Interpretările lipsite de acoperire interioară, formale și neînsuflețite sînt într-o mare măsură responsabile pentru atmosfera de neîncredere ce plutește în jurul unor stiluri muzicale. Dacă muzica lui Bach a fost (și mai este) privită ca o venerabilă dar plictisitor de savantă construcție sonoră, dacă pe Brahms îl mai urmărește reputația de neinvidiat a academismului sterp („scrie neted, cu îndemînare, curat dar fără cea mai mică scînteiere", „în muzica acestui maestru este ceva uscat, rece..." — spunea Ceaikovski) vina cea mare incumbă nu ascultătorului, care nu a înțeles profunzimea și ineditul mesajului lor componistic, ci interpreților: neștiind să deslușească și să redea înălțătorul fior uman al creației celor doi mari muzicieni, ei au dat adesea o falsă imagine a acesteia. Nu cunoaștem detalii în legătură cu felul cum compunea Bach, dar despre tensiunea la care crea Brahms avem mărturii precise. Un prieten care se plimba într-o dimineață de iulie prin pădure îl evocă: „Deodată am zărit un om care se apropia repede de mine —, l-am luat drept un țăran. Speriindu-mă la gîndul că am intrat într-o proprietate particulară, mă așteptam la neplăceri. Dar uitîndu-mă mai bine, l-am recunoscut, spre bucuria mea, în acest țăran, pe Brahms. Dar în ce stare era și cum arăta! Cu capul descoperit, cu mînecile suflecate, fără vestă și guler, ținînd pălăria într-o mînă și haina tîrînd-o în cealaltă direct pe iarbă — fugind cu o astfel de iuțeală, de parcă ar fi fost urmărit de cineva. Apropiindu-mă, am văzut că transpi-

rația îi curgea șiroaie pe obraz, părul atîrnîndu-i pe frunte. Ochii îi erau ațintiți undeva în depărtare și străluceau ca la o fiară de pradă. Pînă a-mi reveni din spaimă, el a trecut în goană pe lîngă mine. Aproape ne-am atins. Dar am înțeles că nu trebuie strigat : era în focul inspirației. Niciodată nu voi uita impresia înspăimîntătoare pe care mi-a produs-o imaginea lui, plină de o forță colosală". Ce rareori se întîmplă însă, ca muzica lui Brahms să fie reconcepută și restituită de către interpret la aceeași temperatură emoțională ! În locul dăruirii, tactare pedantă a măsurii, rostire placidă a temelor, rotunjire salornadă a asprimilor. În fața unei asemenea „tălmăciri", poți spune fără ezitare : *traduttore, tradittore !* Cu totul altul este sentimentul pe care îl trăiești cînd îl auzi pe Bruno Walter interpretînd simfoniile lui Brahms ale căror romantice conflicte și aspirații sînt dezvăluite de dirijor cu o măiestrie nu numai de muzician, dar totodată de poet, dramaturg, gînditor : academismul muzicii lui Brahms îți apare ca o absurdă prejudecată, alimentată de interpretările ei neinspirate. Aceeași revelație ți-o prilejuiește Menuhin cu *Sonatele* și *Partitele pentru vioară solo* de Bach, luîndu-te cu el în splendidul său zbor spre înălțimile spiritului : interpretul a descoperit și redat sublimul elan din care s-a născut muzica lui Bach, și aceasta deoarece — ca să folosim expresia lui Menuhin însuși — a știut să înțeleagă muzica și „dintr-un punct de vedere mai profund decît cel muzical".

Am întreprins această scurtă incursiune în domeniul interpretării lui Bach și Brahms, cu scopul de a face mai clară cititorului importanța interpretului pentru crearea unei juste imagini asupra muzicii. Putem spune, într-un sens larg, că printre capodopere nu există muzică lipsită de poezie și elocvență (am văzut că a crea este pentru compozitor un act de confesiune, de autoexprimare, de comunicare cu omenirea) și, din acest punct de vedere, interpretarea nu-și atinge scopul decît cînd izbutește să redea compoziția ca mesaj uman. Este posibil ca în unele stiluri (de pildă, cel strawinskian)

aspectul formal-arhitectonic să fie hipertrofiat pe seama conținutului emoțional, dar, chiar și în asemenea cazuri, interpretarea va convinge în măsura în care este valorificată (poate chiar amplificînd-o) firava vibrație umană a operei. Schönberg a cunoscut, sub acest aspect, una din cele mai dureroase experiențe. Cîtă furie și batjocură ieftină nu s-a revărsat asupra muzicii lui în numele lipsei de conținut, pusă de adversari în legătură cu caracterul ei „modern". Aproape nimeni nu se gîndea însă că la mijloc ar putea fi și nepriceperea interpretului de a descoperi esența vie a acestei muzici, deși compozitorul spusese clar : „Muzica mea nu este modernă, ea este prost cîntată". Schönberg protesta ori de cîte ori muzica îi era înțeleasă doar sub aspectul ei formal. Despre unul din teoreticienii dodecafonismului, care se pretindea mare expert în muzica sa, el spunea : „Face parte din cohorta acelor pseudo-muzicieni care nu-mi ascultă muzica decît pentru a descoperi în ea cele 12 sunete, fără a fi capabil să-i sesizeze nici aportul muzical, nici expresia, nici valoarea".

Văzînd în elocvență și poezie condiția *sine qua non* a unei interpretări fidele, trebuie să ne ferim a o înțelege uniform, reducînd-o la sublinierea patetică, vehementă, îngroșată a trăirilor. O asemenea interpretare poate fi uneori foarte adecvată, ba chiar mai indicată : pentru a exprima cît mai convingător în scena halucinației tot zbuciumul nefericitului țar Boris Godunov, Șaliapin nu numai că își impregnează intonația de cele mai dureroase inflexiuni, dar aproape că renunță la cîntarea melodică alunecînd spre o declamație sfîșietoare, la mijlocul drumului dintre muzică și vorbire. Exteriorizarea izbitoare a trăirii apare însă nelalocul ei cînd, interpretînd *Concertul pentru pian în re minor*, Goldenweiser intonează fraza mozartiană, suavă și pură, cu un sentimentalism care, discutabil chiar în interpretarea lui Chopin, este foarte vecin cu afectarea. Se cere deci ca elocvența să corespundă caracterului muzicii, să izvorească din particularitățile ei stilistice obiective. Trebuie de asemenea să ne deprindem cu varietatea posibilităților ce se oferă

interpretului de a fi elocvent în redarea unuia și aceluiași stil muzical. Cortot îl cîntă pe Chopin la modul confesiunii înfrigurate, pătimașe, exaltate, în timp ce Brailowski îi filtrează romantismul printr-o nobilă viziune apolinică ceea ce acoperă drama cu un văl consolator, dar și unul și celălalt te conving deoarece interpretarea lor tinde să spună ceva. Cîntîndu-l pe Bach, Dinu Lipatti este mai reținut decît Casals și Enescu în al căror cînt pulsează o frenetică vitalitate, ceea ce însă nu-i face arta mai puțin elocventă : reținerea sa este de ordinul echilibrului și armoniei, cîtuși de puțin de cel al tehnicității aride. Capacitatea de a comunica își desfășoară așadar bogata-i gamă între clasicismul cel mai riguros și romantismul impetuos dezlănțuit : să ne cultivăm receptivitatea pentru toate tonurile și semitonurile acestei game, învățînd totodată să distingem luciditatea de uscăciune și pasionalitatea de sentimentalism.

Elocvența artei de a interpreta depinde bineînțeles de gradul tensiunii interioare la care este în stare să se ridice intepretul, dar numai tensiunea ghidată de o superioară inteligență artistică tălmăcește cu fidelitate mesajul operei. În lipsa luminilor unei gîndiri conștiente de sensul muzicii intonate, de logica frazei, *trăirea* se revarsă aidoma apelor care, ieșite din matcă, s-au transformat într-un puhoi ; oricît de intensă ar fi o asemenea trăire, ea nu poate impresiona pe ascultătorul cultivat, pentru acesta arta autentică presupunînd organizarea lucidă și finisată a mijloacelor expresive în funcție de un țel artistic limpede prefigurat. Publicului bucureștean i s-a oferit vreme îndelungată pe scena operei un Otello interpretat de tenor cu multă dăruire (ceea ce îi asigura succesul la o parte a spectatorilor) dar acest tenor, îmboldit exclusiv de temperamentul său — într-adevăr remarcabil — nu-și controla fraza, lăsînd-o să se desfășoare anarhic iar uneori alunecînd spre un strigăt naturalist. Rezulta o imagine inegală și nebuloasă, nu una sculptural dăltuită a eroului shakespearian. Interpretările realizate de marii maeștri ai artei instrumentale, vocale, dirijorale, ne pun în fața unei minuțioase și premeditate organizări a expre-

siei, în vederea unei cît mai sublime redări a mesajului componistic. Ei nu numai că au ceva de spus, dar și știu cum s-o spună pentru a obține efectul maxim, pentru a pune în lumină și totodată a nuanța ideea artistică, pentru a purifica expresia de zgura inadvertențelor, falsităților, accentelor injuste etc. Revărsarea de durere și spaimă din cîntul lui Șaliapin ca interpret al lui Boris Godunov era imaginea *stilizată* a acestor sentimente, cu alte cuvinte cernută prin gîndirea artistului care dădea frazelor sale inflexiuni pe cît de patetice pe atît de precise și un contur minuțios studiat în vederea atingerii țelului. Cu atît mai acut se impune necesitatea inteligenței artistice atunci cînd interpretul se găsește în fața unui rol care, neimplicînd manifestări explozive — ca bunăoară rolul Evanghelistului din *Matthäus Passion* — poate prilejui o rostire monotonă, ternă ; articularea fiecărei intonații ca un excepțional simț al expresiei i-a permis lui Ernest Haeflinger (în versiunea dirijată de Karl Richter) să-l prezinte pe Evanghelist ca pe un martor emoționat al evenimentelor și să creeze o imagine mai impresionată chiar decît cea a lui Iisus (care nu se putuse bucura de o atît de fericită întîlnire a calității vocale, forței patetice și inteligenței interpretative).

Unul din cele mai prețioase atribute ale elocvenței intelectual filtrate este acela al clarității. A comunica ceva tulburător și în același timp a oferi ascultătorului un fir al Ariadnei care îl va călăuzi în labirintul ideilor muzicale, iată în ce constă adevărata măestrie interpretativă. Un artist superficial se va mulțumi să sugereze atmosfera generală a compoziției, mai ales acolo unde structura nu-i apare nici lui prea limpede (din cauza unei insuficiente aprofundări analitice a frazei) : de cîte ori nu ni s-a întîmplat să auzim Preludiul la *Oedip* de Enescu prezentat ca o enigmatică nebuloasă sonoră, sau finalul *Sonatei a VII-a* de Prokofiev ca un vîrtej nediferențiat al sunetelor, deși exista și într-un caz și în celălalt firul călăuzitor pe care interpretul era dator să-l reliefeze. Atunci cînd în uvertura lui Wagner la *Maeștrii cîntăreți* apar suprapuse cele trei teme, ascul-

tătorul se va pierde dacă dirijorul nu va împinge una dintre ele în prim plan, și nu pe oricare, ci pe cea intonată de viori și violoncele — cîntecul de slavă, celelalte teme urmînd să rămînă în umbra acesteia. Incapacitatea de a sesiza și evidența pregnant ideea conducătoare, continuitatea melodică a muzicii, poate prejudicia serios operelor mai noi, scrise într-un limbaj nu întru totul familiar interpretului ; neînțelegîndu-le, acesta le redă conținutul într-un mod confuz, inducînd publicul în eroare asupra sensului real al muzicii, ba chiar discreditînd-o ca haotică. Este soarta pe care au avut-o o bună bucată de vreme cvartetele lui Beethoven : „Îmi amintesc — povestește Wagner, că am auzit aceste cvartete executate de excelenți virtuozi ai orchestrei din Dresda, în frunte cu Lijinski ; execuția era așa de puțin clară, încît colegul nostru Reissinger se crezu îndreptățit să le considere pure nonsensuri" Nu se întîmplă și astăzi ca muzica contemporană să încapă pe mîna unor interpreți care, nedesluşindu-i logica interioară cu ideile ei călăuzitoare, o prezintă publicului ca pe o însușire ilogică de sunete ?

Presupun că după toate aceste considerațiuni cititorului i-a devenit mai clar pentru ce anumite interpretări, deși ireproșabile sub aspectul formal, ba poate chiar prestigioase, nu-i spun totuși nimic : îndemînarea tehnică n-a fost transfigurată de năzuința pasionată și totodată lucidă a interpretului de a transmite un mesaj tulburător pe care să și-l fi limpezit pînă în cele mai ascunse cute. Cînd desăvîrșirea profesională slujește o asemenea năzuință artistică asistăm la acel adevărat miracol pe care îl constituie perfecțiunea vibrantă a artei unui Fischer-Dieskau, sau a unei Elisabeth Schwartzkopf. Mai mult chiar, auditorul este dispus să treacă cu vederea unele imperfecțiuni tehnice (cu condiția bineînțeles, să nu depășească o anumită limită) atunci cînd dăruirea artistului atinge culmi ale elevației, patetismului, sincerității. Poezia emanată de o asemenea interpretare te înalță atît de sus, încît aproape nici nu mai poți zări micile neajunsuri de

ordin formal. Vorbind despre interpretarea *Concertului pentru vioară* de Mendelssohn-Bartholdy, Bernard Shaw (unul din cei mai perspicace critici muzicali !) nu ezita să-l pună pe Reményi mai presus de Sarasate, deşi nu poseda virtuozitatea acestuia din urmă : „Judecînd după lipsa greşelilor, desigur că arta lui Sarasate este superioară. Dacă i se iau în considerare meritele academice ale execuţiei, sunetul susţinut, pur şi perfect pe care Sarasate îl scoate printr-o singură şi fină trăsătură de arcuş din vioara lui, acesta ar trebui să cîştige medalia de aur, şi nici de cum Reményi cu tonul său incandescent trimis către auditor fîşiind cu cel puţin patru trăsături de arcuş. În afară de aceasta, în executarea calmă şi sigură a pasajelor, tot Sarasate se arată cel mai bine pregătit. Dar dacă ne gîndim la intensitatea vieţii în sunet — şi acesta este punctul principal al vigorii violonistice —, la forţa şi originalitatea imaginaţiei, la prospeţimea gîndirii şi credinţa de neclintit în tot ceea ce face, ei bine, dacă ne gîndim la toate acestea, Sarasate nu este pe lîngă Reményi altceva decît un muzician de rînd... Felul cum Reményi a cîntat ultima parte, care pentru Sarasate este pur şi simplu un prilej de a ne ului cu o viteză bătătoare de recorduri, a fost o capodoperă de interpretare creatoare. Oare Reményi, artistul şi omul, nu a avut de cîştigat prin faptul că nu şi-a sacrificat activitatea şi interesele de altă natură pentru a-şi putea consacra tot timpul dezvoltării maşinăriei sale violonistice ?“ Avem la îndemînă în această ordine de idei un exemplu cît se poate de semnificativ : înregistrate de Enescu la amurg apăsător de viaţă, *Sonatele* şi *Partitele* de Bach ne apar cu o mulţime de şovăieli sau incorectitudini în intonaţie, dar numai ascultătorul pedant s-ar opri la ele, rămînînd insensibil la acea splendidă lume spirituală pe care ne-o revelează inspiratul arcuş enescian. Căci, cum spunea Enescu însuşi, esenţialul în artă este să vibrezi şi să-i faci şi pe alţii să vibreze, restul e literatură...

O interpretare este aşadar elocventă atunci cînd artistul se dăruie cu generozitate, impregnînd expresia de vibraţiile propriei sale gîndiri şi sensibilităţi. S-ar părea că această manifestare a personalităţii interpretului contrazice imperativul fidelităţii, menţionat de noi ca fundamental, imperativ în virtutea căruia suprema lege a interpretării trebuie să fie reconstituirea veridică a lumii compozitorului. Nu este umbrit sau denaturat stilul componistic atunci cînd pe fondul lui se afirmă o a doua originalitate, de care îl despart adesea secole întregi ? Nu ar trebui mai de grabă pledat pentru auto-estomparea interpretului în favoarea reliefării pure a mesajului componistic ? Sînt destul de numeroşi cei care pun problema în felul acesta, înscriind pe stindardul esteticii lor cunoscute îndemnuri ale unor mari artişti, în genul : „Să interpretăm muzica cu totală umilinţă" *(en toute humilité)*, „geniul interpretării constă în uitarea de sine" etc. Partizani ai unei absolute (şi după părerea mea himerice) obiectivităţi, ei reacţionează cu nemulţumire ori de cîte ori în interpretare se fac simţite accentele unei personalităţi puternice, care prezintă opera compozitorului într-o viziune mai puţin obişnuită, intens transfigurată. Nu iau în consideraţie efectul răscolitor pe care o asemenea interpretare îl poate avea asupra ascultătorului : după ce în 1947, Enescu a cîntat la Strassbourg, în compania lui Cortot, *Sonatele* de Bach, critica le-a imputat denaturarea subiectivist-romantică a stilului marelui creator făcînd abstracţie de emoţia aproape religioasă ce se instaurase în sală în timpul concertului.

La o analiză mai atentă însă contradicţia celor două stiluri se dovedeşte a fi doar aparentă. În fond, de ce ne captivează atît de irezistibil simfoniile lui Mozart sau Brahms, atunci cînd le auzim sub bagheta lui Bruno Walter ? Ce face ca *Simfonia a V-a* de Beethoven, dirijată de Herbert von Karajan, să sune mai fascinant decît în alte interpretări, aparţinînd şi ele unor nume

prestigioase ? Şi la unul şi la celălalt, faptul că interpreţii au transmis sunetelor fluidul unei intense trăiri personale şi prospeţimea unei viziuni netributare mentalităţii curente : au fost, cu alte cuvinte, ei înşişi. Fiecare a căutat desigur să se identifice cu stilul compozitorului, să se considere Mozart, Brahms sau Beethoven, dar retrăiau totuşi simfoniile ca Bruno Walter sau Karajan, de al căror temperament, filozofie, cultură, nu puteau, firește, face abstracţie. Înţelegîndu-i mai bine prin intermediul lor pe Mozart, Beethoven, Brahms, căpătăm o imagine a ceea ce reprezintă ca structură spiritual-artistică, un Bruno Walter, un Karajan. Trebuie să ne împăcăm cu gîndul că un compozitor de acum 2—300 de ani nu ne va putea fi restituit decît printr-o răsfrîngere modernă (ar fi oare posibil să gîndim şi să simţim altfel decît ca oameni ai vremii noastre ?) : fără această participare a interpretului, sunetele n-ar putea avea forţă de comunicare, ar curge plat şi formal, iar Mozart şi Beethoven ne-ar fi oferiţi ca obiecte de muzeu. Acceptînd acest postulat, nu ne mai rămîne decît să ne dorim ca opera să încapă pe mîinile unei individualităţi cît mai interesante, pentru ca răsfrîngerea să fie elocventă, să iradieze sensuri bogate. „Cum aş putea să exprim toată înflăcărarea, farmecul, tristeţea, patosul creaţiei compozitorului, dacă nu cu ajutorul ardoarei mele sufleteşti, al eleganţei, tristeţei şi pasionalităţii de care sînt capabil ? spunea Bruno Walter. Cu cît este mai puternică personalitatea interpretului, adaugă el, cu atît va fi mai convingătoare redarea operei".

În faţa unei interpretări transfigurate de dăruirea inspirată a artistului, să nu ne întrebăm aşadar în mod meschin cît de exact reconstituie el imaginea compozitorului, ce e just şi ce e greşit în viziunea sa. Dacă interpretarea a pus stăpînire pe noi şi ne-a convins, înseamnă că şi-a realizat menirea : deşi poate discutabilă în detalii, ea l-a slujit mai eficient pe compozitor decît acea tălmăcire care, voindu-se perfect obiectivă şi neîncălcînd prin nimic regulile formale ale corectitudini, se dovedeşte totuşi incapabilă să trezească un fior în ascultător.

După cum vedem, afirmarea personalității interpretului nu numai că nu umbrește sensul creației componistice, dar este singurul mijloc prin care acesta poate fi însuflețit, actualizat. Corolar : să ne deprindem a sesiza în interpretări accentul original, viziunile interpretative cu puternică pecete individuală reprezentînd expresia unei superioare contopiri a artistului cu opera compozitorului. Nu putem decît subscrie la aceste cuvinte ale lui S. Feinberg, pianistul sovietic, unul dintre cei care au realizat înregistrarea integrală a *Clavecinului bine temperat* de Bach : „De fapt, interpretarea unei lucrări poate fi asimilată rezolvării unei ecuații de gradul *N*, care comportă un număr infinit de soluții. O lucrare nu poate fi interpretată just sau nejust, ci cu însuflețire sau cu indiferență. Dacă o lucrare muzicală ar fi limitată la un fel neschimbat de a suna, fie chiar și aprobat de autorul ei sau chiar în interpretarea lui, dacă o fantezie pentru orgă sau o fugă ar fi rămas numai așa cum a sunat în biserica Sf. Thomas din Leipzig, în interpretarea lui Bach, iar valoarea și importanța *Preludiilor*, *Nocturnelor* și *Studiilor* de Chopin ar depinde de restabilirea felului lor inițial de a suna în interpretarea autorului, în acest caz s-ar putea vorbi despre o tălmăcire corectă sau greșită a muzicii. În realitate, întreaga vigoare a unei lucrări muzicale apare în relief numai atunci cînd e vorba de un artist care știe să reia creator ideea autorului, să o lege de năzuințele epocii noi, să o reconsidere printr-o prismă personală, să o îmbine cu propria lui personalitate".

Reflecțiile lui Feinberg ne întredeschid poarta spre alt domeniu de argumentație în legătură cu necesitatea unei puternice manifestări a individualității interpretului pentru fidela realizare sonoră a operei. Textul compozitorului, oricît ar fi de minuțioase indicațiile (de mișcare, intensitate, expresie) cuprinse în el, și cu atît mai mult textul preclasic sau clasic, cu indicații atît de sumare și generale, nu poate fi înțeles în mod identic de interpret. Înlănțuirea sunetelor va rămîne desigur aceeași în toate interpretările, locul notelor fiind fixat cu precizie pe portativ, dar cît de tare trebuie cîntat un

„*forte*", sau cît de stins un *piano*, cît trebuie grăbit la un *accelerando*, sau încetinit la un *rallentando*, cum trebuie frazată linia melodică pentru a căpăta un anumit sens, cît de liber poate fi *ad libitum*, sau *rubato*-ul, toate acestea variază de la interpret la interpret, depinzînd de felul cum înțelege el acea muzică. Karajan își construiește interpretarea în deplină conștiență a libertății de alegere care i se oferă : „Notele nu sînt suficiente, spune el, pentru a dezvălui spiritul unei capodopere. Dar pentru a citi printre rînduri ai nevoie în egală măsură de respect absolut al textului cît și de facultate intuitivă de a simți mișcările cele mai secrete pe care notele singure nu sînt în stare să le exprime. Din acest moment se pune chestiunea complexă a dinamicii : ce este un *forte* și ce este un *piano* ? Trebuie să înțelegem prin *piano* jumătatea, treimea sau optimea unui forte ? Ce putere sonoră reprezintă el și, chiar dacă aceasta poate fi măsurată, ce efecte produce acest sunet în două săli diferite ? Ne-a indicat oare Beethoven la cîți decibeli se ridică intensitatea cutărui pasaj din «*a IX-a*» ? și cît timp trebuie să vibreze un acord pentru a prezenta lungimea voită ?" Degeaba i se va reproșa dirijorului că a executat „*Andante con moto*" *din Simfonia a V-a* într-o mișcare prea repede, dacă interpretarea în ansamblu se dovedește gîndită și are putere de convingere : Karajan ar avea același drept ca, de pe poziția concepției sale, să reproșeze altora caracterul prea lent al execuției ; probabil însă că el ar prefera să facă aidoma lui Richard Strauss, care îl întreba pe un critic dacă nu a intrat cumva în legătură directă cu Olimpul, pentru a afla din chiar gura autorului tempoul exact. Cum bine spunea Aldo Ciccolini, „întotdeauna va exista o anumită îndoială în ceea ce privește apropierea noastră de caracterul real al muzicii, dar aș spune că tocmai această îndoială dă farmec unei interpretări. Dacă s-ar ști cu precizie că un interpret a realizat 100% intențiile lui Beethoven, ar dispare orice poezie (și fără poezie interpretarea nu poate cuceri)". Așadar, muzica însăși, prin caracterul polivalent sau chiar echivoc al notației, des-

chide un cîmp larg de manifestare individualității și inițiativei creatoare a interpretului : neintervenind cu toată capacitatea lui de înțelegere și dăruire, acesta riscă să dea o imagine palidă, neînsufletită a operei. Încă un motiv pentru a căuta în interpretare prezența unei personalități care are ceva intens și original de spus. „Numai opera de artă retrăită de interpret va fi în stare să-l intereseze pe auditor, numai ea va fi înzestrată cu eficacitate și viață" (Edwin Fischer).

Nu numai compozitorii deci, dar și interpreții se deosebesc unul de celălalt prin stilul propriu fiecăruia dintre ei. Limpezimea neoclasică, aproape științifică în scrupulozitatea ei, a lui Benedetti-Michelangeli, pasiunea arzătoare, incandescentă a lui Edwin Fischer, rafinamentul coloristic al acestei firi prin excelență debussyste care este Walter Gieseking, spiritul specific francez al lui Robert Casadessus, atît de seducător prin ușurința sa plină de farmec, — iată cîteva siluete din a căror enumerare ne putem face o idee despre diversitatea peisajului interpretativ. Fiecare interpret înțelege și redă muzica din perspectiva structurii sale individuale, reliefînd acele laturi ale operei compozitorului spre care îl împinge felul său de a gîndi. Și totuși, cît de des sîntem înclinați să uităm acest elementar și fundamental adevăr, că numai originalitatea viziunii interpretului poate asigura o redare interesantă, atrăgătoare a muzicii ! Deși fenomenul transfigurării interpretative a operei este îndeobște cunoscut și acceptat ca o realitate pe cît de inevitabilă pe atît de necesară, mulți critici și melomani fac o grimasă de nemulțumire cînd se întîlnesc cu un stil de interpretare ce contrazice imaginea pe care și-au format-o asupra unui compozitor pe baza altor interpretări. «Compozitorul a fost denaturat ! Nu acesta este adevăratul Beethoven !» — strigă ei atunci, revoltați, negîndindu-se că și viziunea lor este poate cel puțin tot atît de relativă ca și cea a interpretului contestat. Ascultînd interpretarea dată de Karajan *Simfoniei a V-a* de Beethoven, un critic sovietic reproșa dirijorului că, accentuînd în locul eroismului spectaculos neliniștea filozofică a muzicii, ar fi înfățișat pe eroul simfoniei „nu

ca un luptător învingător ci mai degrabă ca pe un Wotan al cărui spirit este subminat de îndoieli". Demonstrînd „falsificarea" lui Beethoven, criticul se vedea însă nevoit să recunoască în concluzie că „această interpretare, ca de altminteri tot ce face Karajan, este captivantă". Nu anula el însă dintr-o singură trăsătură de condei toată critica adusă concepției dirijorale? Ce menire mai importantă poate avea interpretul decît să ne antreneze irezistibil în zborul viziunii sale? De pe poziții asemănătoare a fost supusă criticii tălmăcirea dată de Bruno Walter *Simfoniei nr. 25 în sol minor* de Mozart — pe care dirijorul nu a tratat-o la modul grațios-rococo (atît de frecvent), încercînd să dezvăluie substratul profund și serios al muzicii mozartiene. Criticul s-a arătat însă neplăcut impresionat că „ușurinței, grației primăvăratece, spontaneității, care dau atîta preț acestor opere ale adolescenței mozartiene, Bruno Walter tinde să le substituie o amploare și o gravitate destul de neașteptate". Te întrebi însă : oare Mozart, prin tragica-i existență, prin tot ce este prebeethovenian în muzica sa, nu putea justifica și o astfel de înțelegere ? Din lectura unor asemenea recenzii s-ar putea crede că autorul lor este unicul și infailibilul cunoscător al stilului componistic, atît de grosolan trădat de un Karajan sau de un Bruno Walter...

Este într-adevăr lipsit de sens să discuți justețea sau injustețea unei interpretări cînd un mare artist, chiar înfățișînd opera într-o lumină neobișnuită (mai precis : neconformistă) a izbutit să pună stăpînire pe ascultători, să-i conducă pe drumul întrezărit de el. Performanța aceasta presupune din partea interpretului o identificare ce angajează resorturile cele mai adînci ale sufletului său iar fidelitatea născută pe o asemenea bază este infinit mai elocventă decît corectitudinea formală ireproșabilă a unei mentalități și atitudini profesorale. În legătură cu acel concert de la Strassbourg în urma căruia interpretarea atît de originală în romantismul ei, dată de Enescu și Cortot sonatelor lui Bach, fusese criticată pentru subiectivism, Kurt Blaukopf scria : „Publicul nu se măr-

ginește să-i ceară muzică romantică (lui Cortot n.n.), dar interpretarea sonatelor lui Bach, așa cum a realizat-o la Paris și Strassbourg în compania bătrînului Enescu, îi smulge lacrimi. Degeaba va demonstra critica pentru a mia oară că Enescu și Cortot nu l-au cîntat pe adevăratul Bach, că viziunea lor asupra lui Bach nu este autentică, emoția și lacrimile, sînt, în orice caz foarte autentice. Istoricii și criticii muzicali vor oare să împingă logica atît de departe încît să ajungă a aboli tot ceea ce este uman, tot ce este de domeniul emoției ?"

Nu numai că nu există așadar, nici o incompatibilitate între necesitatea fidelității față de stilul componistic și afirmarea personalității interpretului, dar una fără de cealaltă sînt de neconceput : opera nu poate reînvia și captiva decît trecută de interpret prin retorta sensibilității sale ; totodată, cu cît se va dărui mai total (și în acest sens o înțelegem pe Vanda Landowska cînd spune : „geniul interpretării constă în uitarea de sine"), cu atît mai pregnant se va profila și individualitatea sa. Personalitatea artistului interpret nu este un oaspete nedorit sau tolerat în casa muzicii. Însuflețind sunetele, el aduce un imens serviciu compozitorului și ar echivala cel puțin cu o ingratitudine să nu i se recunoască aportul creator, dreptul la originalitate. Cu o singură condiție : muzica să nu devină la el un pretext de autoetalare care înlocuiește dragostea pentru operă prin dragostea de Narcis pentru propria sa persoană. Fenomen denunțat de Aldo Ciccolini, a cărui oroare pentru revărsările sentimentaliste, ostentative, a fost pe nedrept înțeleasă de unii ca absență a lirismului : „Unii interpreți au din păcate tendința de a face din muzică un receptacol în care varsă toate sentimentele subiective, chiar și pe cele mai personale, copleșind conținutul real al muzicii sub torentul indecentei lor confesiuni. Manifestarea ostentativă a personalității interpretului duce la trivializarea muzicii. Am oroare de asemenea interpretări. Misiunea noastră este de a sluji muzica, iar nu de a o constrînge să ne slujească ea pe noi".

Diversitate

Luminată din unghiurile nesfîrşite ale variatelor stiluri interpretative, muzica îşi dezvăluie mereu noi şi noi aspecte. Mai ales atunci cînd urmărim comparativ redarea aceleaşi compoziţii de către diferiţi artişti, devine limpede rolul revelator al artei interpretative : fiecare din interpreţi — bineînţeles în condiţiile existenţei unei viziuni personale — ne atrage atenţia asupra unei alte laturi sau unei alte nuanţe a mesajului componistic, ceea ce are drept urmare faptul că muzica ne apare ca depozitară a unui tezaur inepuizabil de semnificaţii. A fost un eveniment deosebit de instructiv pentru melomanii bucureşteni cînd, la un interval de numai două zile, au putut asculta *Concertul pentru pian nr. 3* de Beethoven în versiuni esenţial deosebite. Paralela pianistică pe care mi-a prilejuit-o, la vremea sa, acest eveniment ar putea înlesni cititorului înţelegerea problemei : „Nu ne arătăm prea încîntaţi atunci cînd orchestrele sau soliştii programează aceeaşi lucrare la interval de numai cîteva săptămîni. Iată însă că, ceea ce în mod normal stîrneşte reproşuri, a constituit de data aceasta o sursă de mari satisfacţii şi o preţioasă lecţie despre muzică. Cîntat de două ori într-o singură săptămînă de către pianişti cu puternică individualitate, *do minorul* lui Beethoven ne-a apărut în ipostaze atît de diferite, încît nici vorbă n-a mai putut fi de acea monotonie la care de obicei ne aşteptăm cînd o lucrare este prea curînd reluată. Cel însetat să vadă repertoriul înnoindu-se vertiginos prin introducerea pieselor îndelung neglijate sau a primelor audiţii — lucru fără îndoială captivant — îşi poate pune o asemenea întrebare : nu este oare cel puţin tot atît de captivant să asculţi aceeaşi muzică luminată din unghiuri şi cu reflectoare felurite ? Primul mod îţi permite să îndrăzneşti ispititoarea bogăţie a formelor muzicii, celălalt dezvăluie infinitatea adîncurilor ei.

L-am ascultat mai întîi pe Pavel Serebriakov, acompaniat de orchestra Radioteleviziunii, sub bagheta lui Mircea Cristescu. Cei prezenţi în sală şi-au putut da seama

încă de la expunerea primei teme că pianistul sovietic concepe muzica lui Beethoven ca pe o confesiune lirică. Ce straniu și dureros fior emana această temă! Înrudită prin structura sa cu semnalele eroice ale simfoniilor și sonatelor lui Beethoven (insistența pe sunetele principale ale tonalității) ea a fost rostită de interpret ca o chemare patetică. Tema secundară și întreaga dezvoltare a primei părți, inclusiv pasajele de așa-zisă virtuozitate, răspundeau parcă acestei chemări și erau colorate de neliniștea ei. Tensiunea a atins o culminație în *codă* unde exclamațiile întrerupte ale pianului te duc cu gîndul la suspinele disperate din finalul *Appassionatei*. Concepție pe care unii vor fi înclinați să o considere „romantică", dar unde nu găsești nici urmă de sentimentalism, nimic exterior. Degetele pianistului parcă abia ating clapele și acest tușeu aerian (dar deloc feminin!) așterne un văl de poezie peste zbuciumul lăuntric. Intens pînă la tragism, sentimentul se păstrează mereu interiorizat, decent. Sub semnul acestei atitudini sînt concepute și celelalte două părți ale concertului. *Largo*-ul apare ca meditație plină de tristețe și resemnare a celui ce avea în curînd (1802) să scrie sfîșietorul „Testament de la Heiligenstadt" iar rondo-ul final izbucnește nu ca o explozie de veselie atotputernică, ci ca o încercare de a străpunge printr-un zîmbet tineresc ceața gîndurilor melancolice. Demnitatea cu care stăpînise, în prima parte, drama interioară are acum ca pandant reținerea adusă de Serebriakov în exteriorizarea bucuriei. Pe chipul celui ce exultă se poate ușor recunoaște urma (și umbra) zbuciumului dominat. Fără discuție „eroul" *Concertului nr. 3* de Beethoven, așa cum și-l reprezintă Serebriakov, este un frămîntat și un gînditor. Este o concepție impregnată de patosul dureros al lui Dostoievski, Cehov, Șostakovici. O astfel de interpretare tulburătoare, răscolește.

La numai două zile, Monique de la Bruchollerie, acompaniată de Filarmonică și avîndu-l ca partener pe George Georgescu ne oferea o altă versiune a concertului. Ca și în cazul lui Serebriakov, viziunea pianistei franceze se contura cu limpezime încă de la expunerea primei teme,

redată de ea cu forță și hotărîre, ca expresie a unei voințe inflexibile. Din această interpretare a muzicii beethoveniene se desprinde un lirism robust, senin, tinzînd, nu spre introspecție, ci spre manifestarea expansivă. Monumentalul, spectaculosul, strălucitorul — iată ce subliniază Monique de la Bruchollerie în concertul lui Beethoven, evitînd însă tot timpul — aidoma cîrmaciului unei nave ce se strecoară sigur pe sine printre stînci — grandilocvența sau virtuozitatea gratuită. Caracterul stenic, neconfesiv, mai obiectivizat al interpretării, aflat în deplină concordanță și cu temperamentul dirijorului, dau impresia că această versiune a concertului lui Beethoven gravitează spre clasicism. Diametral opusă lui Serebriakov, Monique de la Bruchollerie s-a dovedit consecventă în dezvoltarea concepției sale interpretative. Partea lentă a realizat-o ca pe o contemplare senină și odihnitoare, linia discursului muzical desfășurîndu-se egal, așezat, cu plinătate, iar din final am simțit iradiind voioșia cuceritoare a spiritului galic. Temei rondoului, pianista a reușit să-i dea chiar accente glumețe, alura unui joc sprințar. Bucuria este totală deoarece înseși premizele de la care pornise interpreta cereau această rezolvare. „Eroul" profilat este desigur o fire dinamică și voluntară, un suflet limpede și fără cute, este omul certitudinilor. Nu poți să nu recunoști luminozitatea spiritului lui Descartes, Voltaire, Poussin, Ravel. O asemenea interpretare încîntă, entuziasmează.

Pe cît de antipodice au fost cele două interpretări, pe atît de unitar s-a arătat publicul în simpatia sa : și Serebriakov și Monique de la Bruchollerie au stîrnit valuri de ovații, căci și o versiune și cealaltă era — fiecare în felul ei — profund convingătoare. Nu voi ascunde că predilecțiile personale *(de gustibus... !)* mă făceau să mă simt parcă mai atras de viziunea lui Serebriakov, ceea ce însă nu m-a împiedicat să savurez farmecul interpretării pianistei franceze. S-ar putea chiar spune că cele două viziuni se completează. Adevărul despre Beethoven nu este monopolul cutărui sau cutărui interpret : muzica în genere și cea a lui Beethoven în special sînt

prea imense pentru a putea încăpea în ramele unei concepții individuale. Adevărul — complex și contradictoriu ca însăși viața — este imaginea pe care ne-o formăm ascultîndu-l și pe Richter, și pe Arrau, și pe Ghilels, și pe Backhaus, și pe Schnabel, și pe Fischer. În fiecare există o fărîmă — mai mare sau mai mică — din adevărul inepuizabil al muzicii".

Este oare posibil, se vor întreba nedumeriți unii cititori, ca una și aceeași muzică să conțină sensuri atît de diferite? A putut fi Beethoven în același timp și așa cum îl înțelege Serebriakov și așa cum îl tălmăcește Monique de la Bruchollerie? Nu este greșită una din aceste interpretări, și nu greșește însuși comentatorul acceptîndu-le pe amîndouă?

Întrebări întru-totul legitime cînd pornești de la premiza că sensul operei unui compozitor este reductibil la o formulă estetică determinată: că ceea ce spune muzica lui a fost definitiv stabilit de anumite declarații programatice ale acestuia, de cutare sau cutare interpretare consacrată. Din fericire lucrurile nu stau așa, căci muzica ar fi foarte neinteresantă dacă interpreții ei ar percepe-o, înțelege-o și tălmăci-o în mod identic, încadrîndu-se în tipare prestabilite. Premiza de la care pleacă partizanul viziunii unice și imuabile este cel puțin șubredă.

Configurîndu-și lucrarea, compozitorul urmărește desigur să spună ceva determinat, circumscris, precizat adesea printr-un program literar. Atunci cînd s-a născut din trăirea profundă a unui spirit superior, opera muzicală, odată desprinsă de autorul ei, devine o realitate autonomă, cu viața ei proprie — o viață ce nu cunoaște sleire și îmbătrînire decît dacă compozitorul a trădat imperativele conștiinței artistice integre, făcînd concesii modei, gustului facil, conjuncturii. Izvor nesfîrșit de semnificații, această realitate muzicală independentă care este opera, poate spune oamenilor mai multe sau chiar altceva decît a intenționat să exprime compozitorul, iar adesea, acesta însuși devine conștient de adevăratul sens al operei sale deabia cînd, transformat în auditor al ei,

o ascultă într-o interpretare inspirată. Cînd Debussy și-a ascultat pentru prima oară *Cvartetul* cu prilejul unei repetiții, a spus instrumentiștilor : „Voi cîntați partea a III-a de două ori mai repede decît am gîndit-o eu". Așteptînd cîteva clipe pentru a savura, puțin maliții, efectul stîrnit, nu a întîrziat însă să adauge : „Dar așa cum o concepeți voi e mult mai bine". În scurgerea lor, deceniile și veacurile pun într-o și mai puternică lumină această polivalență nelimitată de sensuri a operei componistice, căci fiecare epocă descoperă în ea semnificații noi, mereu alte surse de încîntare. Ce puțin era Bach apreciat în calitate de compozitor la vremea sa și cît de mărginit era temeiul acestei aprecieri, ea referindu-se aproape exclusiv la marea lui îndemînare tehnică ! Ce a ajuns însă să însemne Bach pentru omul secolului al XX-lea care vede în creația cantorului de la Thomaskirche întruchiparea celor mai cutezătoare gîndiri ale omului : de la filozofia leibniziană a monadelor, imperativul categoric kantian și etica rigoristă a lui Spinoza, pînă la anticiparea reformei seriale a muzicii, așa cum au preconizat-o Schönberg și discipolii săi ! Desigur că Bach numai la așa ceva nu se gîndea cînd își scria *Patimile după Matei* sau *Clavecinul bine temperat*. Ceea ce nu infirmă însă cîtuși de puțit ipotezele (firește cele muzical fundamentate) privitoare la cutare sau cutare semnificație a operei sale. Muzica lui Bach își are existența sa obiectivă, iar sunetele, în desfășurarea lor, așa cum au fost orînduite de compozitor, pot împinge reflecția și imaginația pe cele mai negîndite drumuri. Probabil că tocmai de aceea continuă să ne pară și astăzi, după două secole și jumătate, de o neștirbită prospețime și actualitate spirituală.

A privi opera unui mare compozitor ca expresie a unei singure și definitive idei înseamnă deci să ignori tocmai ceea ce dă muzicii măreție, tinerețe perpetuă, dimensiunea covîrșitoare a infinitului. Capodopera este nelimitată în bogăția ideilor pe care le implică, răspunde întrebărilor pe care oamenii și le pun întotdeauna și pretutindeni, iar răspunsurile sale, mlădioase ca niște

liane, satisfac spiritele cele mai opuse : această axiomă, valabilă pentru orice gen de creație (cît de apropiate continuă să ne fie șovăiala lui Hamlet și surîsul enigmatic al Giocondei !) este cu atît mai valabilă în cazul capodoperelor muzicii, arta cea mai generalizatoare, cea mai universal-umană. Diversitatea interpretărilor este consecința acestei vastități a conținutului ei, pe care cîntărețul, instrumentistul, dirijorul o explorează după posibilitățile pe care i le-a dat natura. Melomanul trebuie să se bucure cînd se poate întîlni cu interpretări dintre cele mai felurite ale uneia și aceleiași lucrări : numai așa își va face o imagine cît de cît fidelă asupra ei, o singură imagine (oricît de interesantă ar fi fost ea), nepermițîndu-i să înțeleagă complexitatea mesajului componistic. Își va da seama atunci că măreția unui compozitor este direct proporțională cu varietatea tălmăcirilor pe care le suportă, că, prin urmare, Beethoven este și așa cum la înfățișat Monique de la Bruchollerie și așa cum a reușit din interpretarea lui Serebriakov. Dacă Beethoven ar fi fost martorul imensei diversități de viziuni interpretative pe care a prilejuit-o muzica sa, el n-ar fi putut să nu se bucure căci, așa cum spune Casals, „același compozitor nu numai că va accepta varietatea interpretărilor, dar va fi mulțumit de această varietate, dacă se datorește unor artiști adevărați".

Despre splendidul destin al capodoperei de geniu care, rămînînd mereu ea însăși, renaște în mii de forme noi, nici una identică cu cealaltă, Alfred Cortot a rostit cuvintele poate cele mai inspirate : „Puțin importă că lui Beethoven genial dramatizat de către un Liszt, a cărui execuție era simbolul tuturor aspirațiilor furtunoase ale romantismului, i-a urmat filozofica exegeză a unui Hans von Bülow, sintetică reprezentare muzicală a unei epoci care nu mai crede în deziluziile lui René. Sau că, mai aproape de noi și inspirîndu-se din preocuparea pentru luciditate științifică ce caracterizează timpul nostru, un Busoni a încercat să introducă scalpelul analizei raționale în rana pentru totdeauna deschisă a unui chin veșnic. Sau, în sfîrșit, că un Paderevski, galvanizînd orice muzică prin simplul contact al personalității sale

generoase, a căutat în mod paradoxal să facă auzită vocea arzătoare și nostalgică a Poloniei prin mijlocirea patetică confesiuni pe care geniul maestrului german o șoptește, de un secol, ecoului anilor. Fiecăreia din aceste transfuzii spirituale, din aceste fervente și contradictorii confruntări imaginative, sublimele sonate i-au răspuns, dovedind o viață inepuizabilă și o uimitoare plasticitate. Aidoma acelor înalte vîrfuri care se ascund în nori sau ne apar inundate de lumină, după jocul orelor și al anotimpurilor, schimbîndu-și aspectul dar păstrînd desenul imobil al unei structuri inalterabile, ele s-au colorat de reflexele tuturor sensibilităților, fără ca prin aceasta să piardă ceva din semnificația lor inițială, de nezdruncinat. Putem spune că s-au universalizat la contactul cu aceste aspirații divergente care, exprimîndu-se în ele și prin ele cu atîta ardoare, au găsit accentul unei obiectivități supraumane. Iar umbra lui Beethoven n-a putut decît să se bucure, în gloriosul său lăcaș de odihnă, văzînd cum, în inima unora din cei mai iluștri interpreți ai săi, rodește sensul profund al sfatului pe care-l lăsase într-o frază lapidară : „«Muzica trebuie să facă a țîșni focul din spiritul uman»".

III

ARTA DE A ÎNȚELEGE

RECEPTAREA MUZICII, ACT CREATOR

„În muzică, precum în pictură și chiar în literatură, care este totuși cea mai pozitivă dintre arte, există totdeauna o lacună completată de către imaginația ascultătorilor".

BAUDELAIRE

Destinul operei nu se încheie o dată cu recrearea ei de către interpret pe estrada de concert, pe scena operei sau în studioul de înregistrări. Începe o a treia etapă a procesului, poate cea mai importantă, dacă ne gîndim că pentru orice compozitor și interpret supremul țel este de a se face înțeleși în toată complexitatea și adîncimea intențiilor lor. Iar aceste intenții nu pot fi pătrunse instantaneu, și încă integral : este o imposibilitate să-ți dai dintr-o singură audiție seama de sensul unei simfonii care a necesitat îndelungi și concentrate căutări ; cu cît un produs al spiritului uman este mai elaborat, cu atît este mai mare efortul de înțelegere pe care ni-l solicită. Și de ce am precupeți un asemenea efort ? Nu este decît o amăgire filistină gîndul că împărtășirea din marile creații ale geniului uman ar trebui să fie o delectare odihnitoare. A te familiariza cu gîndirea hegeliană sau cu cvartetele lui Bartók, este un proces care te consumă, dar arderea interioară presupusă de el îți prilejuiește infinit mai multe satisfacții decît broșura popularizatoare despre filozofia lui Hegel sau decît o muzică agresiv dezlănțuită pe estrada unui teatru de revistă. Ideea că se poate caracteriza și aprecia adecvat o operă pe baza unei singure (și, aproape inevitabil, superficiale) ascultări, este una dintre cele mai cumplite erori, ceea ce însă n-a împiedicat larga ei extindere. Ea naște acele pripite verdicte care

proclamă drept capodopere, jalnicele înjghebări ale unor compozitori de conjunctură, iar creațiile de superioară gîndire le condamnă, ca aberante și haotice. În realitate, la o primă audiție poți sesiza — în cel mai bun caz — atmosfera generală, valoarea de ansamblu a lucrării, dar ești încă departe de ceea ce se numește înțelegerea mesajului ; cîți ascultători nu-și imaginează, cu toate acestea, că o unică audiție este suficientă pentru a le dezvălui conținutul muzicii, și în fond ei se află doar în anticamera acestui conținut ! Trebuie apoi să precizăm că semnificația unei autentice creații nu cunoaște limite a căror atingere ar putea da ascultătorului sentimentul epuizării conținutului (dau acest sentiment numai lucrările mediocre, în cazul lor fiind suficientă uneori o singură audiție pentru a constata mărginirea spirituală din care provin): bogăția lăuntrică a capodoperei este nemărginită și, în plus, posedă uimitoarea însușire a perpetuei regenerări și veșnicei tinereți, o simfonie de Mozart sau de Haydn revelînd fiecărei epoci frumuseți și sensuri noi, nimic din ele — nici chiar galantul menuet — nedovedindu-se anacronic.

Toate acestea impun concluzia că înțelegerea unei compoziții (ca și a muzicii în genere), departe de a fi o autodezvăluire instantanee a conținutului, este o chestiune de treptată și adesea anevoioasă apropiere a noastră de miezul desfășurărilor sonore, la care nu putem ajunge decît dînd la o parte învelișul impresiilor superficiale și prejudecăților. Este un drum a cărui străbatere durează o vreme bună ; numai naivii și prezumțioșii își închipuie că îl pot străbate în jumătatea de oră cît stau tolăniți în fotoliul de lîngă aparatul de radio sau în sala de concert. Drumul acesta se întinde uneori pe o masivă porțiune a vieții noastre, căci sînt opere și stiluri a căror taină de abia după multe tatonări le dezlegăm, și mai ales doar grație maturizării ce urmează unei bogate experiențe a vieții și a contactului cu arta. Unii ar putea întreba, nedumeriți și dezamăgiți : unde este desfătarea, dacă înțelegerea muzicii presupune un atît de încordat și prelungit efort ? Tocmai în acest încordat și prelungit efort, căci descoperirile prilejuite de el sînt un

izvor de bucurii artistice. Înțelegerea muzicii — înțelegerea cea adevărată, nu cea aparentă — ascultă de această lege pe care este bine s-o reținem : *desfășurarea are ca preț strădania dar, susținut condusă, această strădanie devine ea însăși desfătare.*

În componența înțelegerii muzicii intră așadar nu numai factorul durată, dar și cel al gradului de participare al ascultătorului. Cu cît va fi mai activă, mai plină de inițiative această participare, cu atît mai sigur și mai adînc va pătrunde el spre inima muzicii. Conștiința ascultătorului nu este o simplă oglindă în care sensul operei se răsfrînge de la sine, prin simplul fapt al audierii muzicii. Trebuie să revii neîncetat la ea, să-i urmărești atent meandrele, să-i deslușești articulațiile interioare, să reflectezi asupra semnificațiilor ei, dar mai ales să ajungi a face toate acestea dintr-o necesitate afectivă : necesitate în virtutea căreia aspiri întotdeauna să cunoști cît mai profund sufletul ființei îndrăgite. În condiții de indiferență și pasivitate din partea ascultătorului, muzica păstrează mutenia Sfinxului : nu-și dezvăluie tainele celui ce nu se străduiește să le dezlege. Fără un ascultător inteligent, vibrant, stăruitor, cultivat, procesul creării muzicii rămîne neîncheiat ; ce rost are, într-adevăr munca înfrigurată a compozitorului și interpretului, dacă aceștia întîmpină nepăsarea sau neînțelegerea celor cărora li se adresează ? O operă este compusă și apoi interpretată cu nădejdea că ea va lua pentru a treia oară viață în conștiința ascultătorului, care o va reconstitui și o va integra spiritualității sale, care va face din ea un prieten înțelept și încurajator. Despre amărăciunea muzicianului care-și vede mesajul izbindu-se de zidul neînțelegerii ne putem face o idee din aceste rînduri ale lui Liszt : „Lumea înaltă nu caută decît impresii superficiale... impresii atît de trecătoare, încît ar putea fi numite mai curînd fizice decît sufletești... De fapt, protipendada cere de la poezie și artă doar emoții care durează numai cîteva minute și se epuizează într-o singură seară, a doua zi fiind date uitării !... Protipendada nu este în stare să înțeleagă nici ceea ce un pictor de talie mare sau un poet de înaltă clasă ar vrea să exprime și nici

cît de bună este maniera de a se exprima... Arta, arta înaltă, se anchilozează în saloanele îmbrăcate în mătase roșie, își pierde conștiința prin saloanele de un galben luminos sau bleu-pal... Acolo nu există oameni care să aibă acces în împărăția muzelor... Lor le este indiferent ceea ce le spunem, le e deajuns să simtă un ritm care-i îmbie la dans, evocîndu-le un vals din trecut sau viitor !... Din moment ce ploaia de aur, ploaia bancnotelor nu va întîrzia să adoarmă muza, nu este de mirare că în fața unei atari alternative, artistul sau poetul preferă să moară de foame, de frig, să sufere moralicește și fizicește, să rămînă într-o completă singurătate... decît să cînte minunatele-i cîntece și să împărtășească minunatele sale taine celor care le ascultă, dar nu le aud..."

Fii conștient și mîndru, iubite ascultător, de importanța hotărîtoare a participării tale. Ea reprezintă etapa decisivă a creării muzicii : încoronează opera compozitorului și interpretului, cărora te alături într-o indestructibilă trinitate. Creațiile lor au o rațiune de existență în măsura în care găsesc reflectare adecvată în conștiința ascultătorului, iar o reflectare adecvată este posibilă numai dacă melomanul știe să asculte. Există o măiestrie a ascultării, după cum — cine mai trebuie convins? — există o măiestrie a lecturii. Trebuie să te deprinzi, prin experiență și inițiere, a sesiza esențialul, a-l urmări în toate cotiturile sale, a nu-l pierde atunci cînd i se suprapun planuri paralele, a te ridica de la perceperea difuză și senzorială a sonorităților la sensul spiritual, universal-uman pe care îl ascund. Ceea ce reține și înțelege melomanul din opera muzicală este în raport direct proporțional cu nivelul măiestriei sale de ascultător. Muzica nu este un limbaj enigmatic, abscons sau intraductibil, cum pretind foarte mulți ; înțelegerea noastră muzicală este cea care poate fi — din cauza necultivării ei — lipsită de perspicacitate sau finețe, și atunci iau naștere născocirile despre impenetrabilitatea acestei arte. Celor ce au îndrăgit-o și au făcut din ea parte constitutivă a eului lor, muzica le vorbește cu claritate (bineînțeles, claritate *sui generis*, deosebită de cea a unui roman sau unei picturi),

despre marile sensuri ale existenței, despre viața umanității și a naturii. Cîtă hîrtie nu a fost înnegrită în legătură cu „raționalismul abstract" al *Artei fugii* de Bach, prezentată de mulți comentatori ca operă de aridă speculativitate ! Citești însă comentariul lui Philipp Spitta, care simțea în această lucrare „liniștea solemnă a unei nopți de iarnă" sau cel al lui Luc André Marcel care și-l imagina pe Bach spunînd : „Pot face ca totul să fie limpede și ca primejdia însăși să se transforme în fericire" — și încerci un sentiment de revelație : într-adevăr aceasta este atmosfera, aceasta este semnificația muzicii ; cum de alții nu le-au remarcat ? Pur și simplu pentru că, așa cum spunea Liszt, ascultînd muzica, ei nu au auzit celle ce se petreceau în profunzimile ei. Nu este suficient să asculți, trebuie să și auzi.

Arta de a compune și arta de a interpreta se completează deci și culminează prin arta de a înțelege muzica. Și ascultătorul este un creator : opera trebuie să renască în spiritul acestuia la fel de vie și bogată în sensuri cum a prins contur în imaginația compozitorului și interpretului. Drumul care duce spre această a treia creație a operei muzicale — iată obiectul ultimei părți a acestei inițieri.

Intervenția clarificatoare a gîndirii

Revenirea stăruitoare

Reveria de care ne lăsăm cuprinși ascultînd din cînd în cînd muzică în fotoliul din sala de concert sau acasă, ca și cortegiul asociațiilor capricioase generate de torentul sonor, alcătuiesc preistoria înțelegerii muzicii pe care am evocat-o la începutul acestor meditații. Istoria acestui proces începe atunci cînd intervenția intelectului și voinței pune capăt ascultării sporadice și sentimentale : devenind conștient că muzica poate oferi mai mult decît o simplă și senzuală desfătare, melomanul se decide să întreprindă toate acțiunile care i-ar permite să pătrundă

în interiorul lumii sunetelor, cunoscută pînă acum doar în aspectele ei exterioare, periferice. Nemulțumindu-se cu impresiile emoționale vagi lăsate de o singură audiție sau de audiții dispersate în timp, el va reveni perseverent, premeditat la opera din care reținea doar o discutabilă atmosferă generală. Cu atît mai îndîrjit va fi în perseverența sa față de acele compoziții care continuă să-i apară enigmatice, impenetrabile. Cînd iubești cu adevărat muzica, taina ascunsă de unele lucrări nu numai că nu te descurajează, dar te atrage magnetic, nedîndu-ți pace pînă nu găsești capătul firului. Îți dai seama că în autentica dragoste pentru muzică intră o doză de pasiune a cercetării ; că bucuria încercată prin această perseverentă străduanie de a descoperi sensul unei lucrări este incomparabil mai adîncă și mai durabilă decît nebuloasa euforie prilejuită de un contact întîmplător și pur emotiv. Este ceea ce-l vedem făcînd pe Hans Castorp, din clipa în care intuiește — la audiția organizată de doctorul Behrens — semnificațiile ascunse ale muzicii. Clipă subliniat marcată de Thomas Mann : „Ceva spunea în el : Stai, stai, atenție ! Un eveniment ! S-a întîmplat ceva cu mine ! Se simțea năpădit de presimțirea cea mai precisă a unei iminente pasiuni, vrăji, iubiri". În timp ce la ceilalți pensionari ai sanatoriului plăcerea primei audiții se dizolva imediat în indiferență, Hans Castorp, ca posedat, revenea insistent și pătimaș la discuri, ca jucătorul la jocul de cărți. „Tîrziu, după reuniunea de fiecare seară și după stingerea zarvei, începea timpul său cel mai plăcut. Rămînea în salon sau revenea acolo pe furiș și asculta singur muzică pînă la orele înaintate ale nopții... Hans Castorp era singur între cei patru pereți, cu lădița miraculoasă, cu efluviile încîntătoare emanate de acest mic sicriu tăiat dintr-un lemn de vioară, de acest mic templu negru și mat, în fața ușii duble lîngă care era așezat pe scaun, cu mîinile împreunate, capul pe umăr, gura deschisă, lăsîndu-se inundat de armonie". Familiarizîndu-se cu cele cîteva lucrări el le îndrăgea și mai puternic căci le deslușea mai

bine contururile ; orice afecțiune se intensifică atunci cînd este lucid justificată, cînd cel ce iubește se convinge că obiectul iubit merită dăruire.

Revenirea stăruitoare privește nu numai cutare sau cutare operă care, des vizitată, își dăruie sensurile, ci și muzica în ansamblul ei. Cu cît va fi mai continuu contactul, cu atît vor fi mai puține misterele descurajante pe care sîntem înclinați să le atribuim stilurilor mai rar frecventate. Contactul permanent cu muzica este însă deschizător de perspective numai dacă melomanul evită înțepenirea preferințelor sale la cîteva titluri sau la cîțiva autori. Cînd revii necontenit la aceleași și aceleași lucrări, înțelegerea muzicii se transformă în sclerozarea gustului. De aici perplexitatea, adesea agresivă, a celor puși în fața unor stiluri care au stat în afara limitatelor lor preocupări. Rodnică poate fi numai revenirea necontenit împrospătată. Nu cred să poată exista satisfacție mai înaltă ca aceea a descoperirii noii lumi sonore pe care o reprezintă pentru un meloman stilul ce-i era pînă ieri necunoscut ; ceea ce face pasionată existența muzicală a unui meloman este tocmai această perpetuă descoperire, legată de conținutul mereu înnoit al revenirilor sale la muzică. Șostakovici povestește cum pe vremea studenției la un examen de sfîrșit de an, Glazunov i-a pus în față o simfonie pentru a o descifra la patru mîini împreună cu un coleg. „După ce am terminat — spune el — Alexandr Konstantinovici ne-a întrebat dacă știm ce lucrare este. Am recunoscut cu oarecare jenă că nu știm. Glazunov a exclamat : Ce fericiți sînteți, tinerilor ! Ce lucruri frumoase și interesante mai aveți de învățat în viitorul vostru. Este *Simfonia a II-a* de Brahms".

Concentrare intelectuală

Nu este de loc lipsită de importanță starea lăuntrică a melomanului în timpul ascultării muzicii. Pot să te scalde ore și zile întregi valurile muzicii lui Bach sau Mozart : dacă ea servește doar ca fundal pentru alte preocupări, această ascultare absentă este total lipsită de eficacitate.

Unii au convingerea că pe un fundal muzical pot lucra mai cu spor ; e posibil, într-adevăr, ca munca să fie stimulată, dar înțelegerea muzicii nu are nimic de cîștigat de pe urma unei asemenea metode. Oricît ai asculta în acest fel, nu ajungi mai departe decît melomanul care se cufunda din cînd în cînd în euforicele sale reverii. În plus, riști să tocești sensibilitatea și să anihilezi prospețimea auzului, păstrarea și cultivarea acestor calități presupunînd nu ascultarea unor cantități mari de muzică, ci o ascultare *calitativă*, posibilă numai grație profundei concentrări intelectuale.

Concentrarea intelectuală — iată una din condițiile *sine qua non* ale pătrunderii de la periferia senzorială spre miezul spiritual al operei, de la sonoritate la sens. Dacă este de neconceput să urmărești altfel o piesă sau un film decît încordîndu-ți la maximum spiritul, de ce nu și-ar păstra această cerință valabilitatea și în cazul ascultării muzicii ? Cît de des este însă ea nesocotită de cei cărora li se pare foarte firesc ca, la transmiterea radiofonică a unei opere, să facă lectură sau să vorbească la telefon, întrerupîndu-și eventual ocupațiile cînd se cîntă aria preferată : *La donna è mobile* sau *Adio del passato* ! Fără a mai vorbi despre lipsa de respect pentru ideea de creație, care implică eforturi dureroase și aspirații nobile, mă voi mărgini să spun că o asemenea atitudine este total neprielnică înțelegerii muzicii. Drumul spre inima operei trece prin starea de ascuțită veghe intelectuală pe care ascultătorul și-o impune prin autostăpînire și prin încordarea atenției. Veghe care, îndreptînd toate puterile noastre spirituale spre mesajul compozitorului, ne smulge oricăror tentații ale mediului. Numai astfel poate fi sesizat și urmărit acel fir tematic conducător care ne dezvăluie logica construcției muzicale. Un exemplu sugestiv de concentrare interioară și abstragere de tot ce se petrece în jur, ni-l oferă această evocare a felului cum Mickiewicz asculta muzica lui Chopin. George Sand își amintește : „Se aude soneria, Chopin tresare și se întrerupe. Strig servitorului că nu sînt acasă pentru nimeni.

Ba da, spune Chopin, pentru el ești acasă. — Dar cine e ? — Mickiewicz. — O, desigur. Dar de unde știi că este el ? — Nu știu dar sînt sigur : tocmai mă gîndeam la el. — Este într-adevăr Mickiewicz. Strînge afectuos mîinile și se așază repede într-un colț, rugîndu-l pe Chopin să continue. Și acesta își reia cîntul : este sublim. Dintr-o dată servitorul apare îngrozit : arde casa ! Mergem să vedem. Focul izbucnise în dormitorul meu, dar nu luase proporții catastrofale. Îl stingem cu ușurință. Ocupația aceasta ne absoarbe totuși o oră întreagă, după care ne întrebăm : „Ce o fi cu Mickiewicz ?" Îl strig dar el nu răspunde : revin în salon, dar el nu este acolo. Ah, ba da, iată-l în micul colț unde-l lăsasem. Lampa s-a stins, dar el n-a băgat de seamă ; am făcut mult tărăboi la doi pași de el, dar n-a auzit nimic, nu s-a întrebat de ce îl lăsasem singur. De altfel nici n-a știut că este singur. Îl asculta pe Chopin și a continuat să-l asculte".

Produs al unui act de gîndire care se consumă la cea mai înaltă temperatură spirituală, opera compozitorului reclamă din partea ascultătorului o atitudine adecvată : numai punîndu-și la contribuție toată capacitatea de concentrare intelectuală va putea el înțelege imboldul care i-a făcut pe un Beethoven sau un Șostakovici să-și compună simfoniile, cvartetele, sonatele.

Deslușirea structurii muzicale

Despre o pătrundere în esența operei — pătrundere care să dea melomanului mai mult decît îi dă impresia aproximativă prilejuită de o audiție fugitivă, întîmplătoare — nu poate fi vorba decît atunci cînd începi să-ți dai seama de orînduirea internă a elementelor acesteia. Rostul revenirilor stăruitoare și al concentrării intelectuale este tocmai de a clarifica ascultătorului felul cum compozitorul își organizează exprimarea mesajului : doar așa își va putea el face o imagine adecvată, precisă asupra mesajului însuși. Vorbind despre perioada timpurie a interesului său pentru muzică — perioadă cînd preocupările sale aveau contingențe cu acelea ale oricărui meloman

mai avansat — Bruno Walter ne evocă elocvent procesul clarificării structurale a operei. Imboldul i-a venit din dorința de a dezlega enigmele pe care le aveau pentru el anumite stiluri, și în primul rînd polifonia fugilor lui Bach : convins la vîrsta aceea, că muzica înseamnă melodie cu acompaniament, era foarte intrigat să constate că fugile lui Bach sînt altfel concepute și că încercarea de a le înțelege ca melodii acompaniate se dovedește nepotrivită acestui stil (era o senzație asemănătoare celei pe care o încearcă melomanii înclinați să-l asculte pe Wagner prin prisma lui Verdi, dorind să descopere în *Maeștrii cîntăreți* arii de felul celor din *Traviata*). Tînărul Bruno Walter și-a propus atunci să examineze atent noua realitate muzicală în fața căreia îl puneau fugile lui Bach : „Pentru a mă elibera de impresia confuză pe care mi-o lăsase scrierea celor patru voci ale piesei pe două portative, am transcris vocile pe patru portative și mai întîi de toate am cîntat fiecare voce în parte. Mi s-a limpezit astfel conținutul lor specific și gradul lor de independență. Am cîntat apoi fuga integral, străduindu-mă să opun — sub aspect sonor — curgerea diferitelor voci și teme constant repetată. Strădania de a rezolva o problemă dinamică atît de complexă cu ajutorul propriilor mele degete mi-a dezvoltat treptat sensibilitatea polifonică. Grație acestui fapt mi s-a lărgit și adîncit felul de a înțelege esența muzicii, mi s-a ascuțit sentimentul formei operei muzicale în ansamblul ei : m-am deprins să descopăr relațiile dintre liniile tematice și ceea ce sună simultan cu ele, precum și raporturile lor cu tot ce le înconjoară, le susține, le completează sau le contrazice. Curînd am început să ghicesc esența genului simfonic, cu alternările sale de polifonie și omofonie, cu bogăția conținutului său melodic ca și cu mobilitatea sa ritmică, cu unirea elementelor contradictorii într-un întreg monolitic... Privirii mele cercetătoare îi devenea din ce în ce mai limpede sensul și importanța verticalei și orizontalei în muzică, mă familiarizam din ce în ce mai mult cu diversitatea elementelor structurale ale simfonismului, și

în această lume, nouă pentru mine, își pierdeau treptat importanța vechile, cețoasele și puerilele mele reprezentări despre melodie și acompaniament...".

Deslușirea structurii muzicale a operei este un proces foarte complex, cu multe fațete, dar se poate spune cu certitudine că esența lui constă în sesizarea ideilor tematice, în descifrarea caracterului lor și relațiilor dintre ele, în urmărirea transformărilor la care sînt supuse. În fața efortului perseverent, impresia inițială că opera este un labirint se risipește treptat, făcînd loc constatării că structura ei este de fapt foarte simplă : o piesă de durata a 10—15' (un poem simfonic, o mișcare de sonată, concert sau simfonie) nu are de obicei la baza sa mai mult de 2—3 teme, pe a căror prelucrare compozitorul își clădește întreaga construcție sonoră. Numai că ele trebuiesc descoperite și descoperirea lor nu e posibilă fără participarea activă a ascultătorului. Profilul ideilor tematice ne schițează deja o imagine a lumii spirituale ascunse în operă : cele două teme duioase, intime, cantabile și tema puternic ritmizată, cu accente pasionate și energice, din prima parte a concertului pentru vioară de Brahms conțin în germene problematica întregii lucrări — confruntarea echilibrată și generatoare de armonie a celor doi poli ai sufletului uman : contemplarea visătoare și voința activă, feminitate și virilitate. Între ideile muzicale ale unei lucrări pot exista înrudiri revelatoare : motivul „destinului" din prima parte a *Simfoniei a V-a* de Beethoven, reapare și în Scherzo-ul lucrării, semnificativ integrat altei teme (iar ascultătorul mai experimentat îi va descoperi originea în prima parte a *Appassionatei* unde acompania amenințător, în bași, temele sonatei) ; după cum tema „bucuriei" din finalul *Simfoniei a IX-a* poate fi presimțită în unele intonații ale mișcărilor anterioare. Nu mai puțin revelatoare sînt contrastele tematice, accentuate uneori pînă la conflictul violent, cum se întîmplă cu tema generos revărsată a iubirii și tema colțuroasă, brutală a dușmăniei din fantezia *Romeo și Julieta* de Ceaikovski sau cu tema largă, *a reculegerii* solemne, și tema capricioasă, strălucitoare a voluptății din

uvertura *Tannhäuser* de Wagner. Intrată în vîltoarea acțiunii muzicale, tema ajunge să-și modifice structura și conținutul într-o măsură atît de mare, încît se transformă uneori în antipodul imaginii inițiale : prin desfigurarea grotescă a conturului melodic, tema faustiană din prima parte a simfoniei *Faust* de Liszt devine în final tema sarcastică a lui Mefistofel.

S-ar putea scrie tomuri întregi despre tematismul muzicii, dar cred că și cele cîteva aspecte menționate sînt suficiente pentru a-l convinge pe cititor că urmărirea atentă a ideilor muzicale este indispensabilă unei juste înțelegeri a conținutului. Încordarea solicitată de opera muzicală este poate mai mare decît cea necesară urmăririi unui spectacol dramatic sau unei lecturi : „evenimentele" tematice se pot produce simultan, în virtutea dimensiunii polifonice a gîndirii muzicale. Aria *Von der Strikken meiner Sünden* din *Johannes Passion* de Bach se arată în aparență foarte simplă prin transparenta ei structură vocal-instrumentală : altista, două oboaie și cembal. Cînd constați însă că fiecare din aceste componente desfășoară o linie melodică proprie — și nici una nu e lipsită de importanță ! — îți dai seama că simplitatea ascunde o complexitate ce necesită din partea melomanului cea mai concentrată ascultare (este tocmai problema care-i apăruse atît de enigmatic și derutant lui Bruno Walter în perioada primelor lui tatonări muzicale).

Deslușirea structurii tematice este de obicei însoțită de dobîndirea a ceea ce se numește sentimentul formei : conștiința alcătuirii arhitecturale a operei. Viziunii cețoase de altădată începe să-i ia treptat locul imaginea construcției riguroase care organizează materialul tematic. Nu există operă haotică decît în mintea auditorului necultivat : în realitate compoziția muzicală este rezultatul unui efort de a orîndui ideile — motive, teme, serii — într-un mod semnificativ, dictat de specificul mesajului, și ascultătorul se va apropia de intențiile intime ale compozitorului în măsura în care va descoperi particularitățile artei acestuia de a-și structura exprimarea. Presupunînd că lucrarea audiată este un ciclu — adică

o succesiune de mai multe mișcări — el va începe prin a-și explica de ce compozitorul a recurs la un *anumit* număr de părți înșiruindu-le într-o *anumită* ordine. La o primă audiție, *Cvartetul op. 131 în do diez minor* de Beethoven (cel care indignase pe contemporanii lui Berlioz) poate părea inform melomanului neavizat : părțile se înlănțuie una după alta fără oprire, separate doar de o imperceptibilă respirație, ceea ce derutează pe auditorul obișnuit cu pauzele dintre mișcările unei simfonii sau a unei sonate clasice. Mesajul lui Beethoven era însă de o așa natură încît nu permitea segmentarea și cerea să fie redat ca un torent neîntrerupt de energii și imagini. Pentru a-și putea limpezi sensul concepției beethoveniene, ascultătorul trebuie deci să descopere granițele nevăzute ce separă una de alta cele 7 mișcări, ca pe tot atîtea scene ale unui poem dramatic. Orînduirea lor îi va apărea ca dezvoltare gradată, dar și sinuoasă, a unei idei specific beethoveniene — reflexia ca izvor al forței : 1) *adagio* meditativ ; 2) un *allegro* tinerese ; 3) parte intermediară : motive poruncitoare și o frază de implorare ; 4) variații policrome pe o temă suavă ; 5) *presto* dinamic, de populară robustețe ; 6) mișcarea lentă de reculegere ; 7) un *allegro* al impetuozității eroice. În alt fel înțelegi muzica beethoveniană cînd, depășind faza unei perceperi nebuloase, nediferențiate, deslușești articulația dintre aceste mișcări — scene și îți clarifici organizarea arhitectural-dramaturgică a ciclului. Înțelegerea va progresa proporțional cu pașii înainte pe care-i faci în precizarea structurii formale a fiecăreia din mișcări. Observi că și în cuprinsul unei singure mișcări există secțiuni, mai mult sau mai puțin evident delimitate, că în unele din aceste secțiuni ideile muzicale sînt enunțate, iar în altele dezvoltate ; că și în acest cadru limitat pot apărea contraste, uneori chiar foarte puternice, între subdiviziunile arhitecturale. Cu alte cuvinte, la o ascultare concentrată, lucidă, analitică, opera muzicală ni se revelează ca un edificiu uimitor de minuțios construit ; ne dăm seama că ea n-ar putea produce asupra noastră o impresie puternică fără o asemenea organizare a structurii care, deși de obicei

ignorata, acționează ca o forță invizibilă asupra conștiinței ascultătorului. Cu ce superioară claritate ni se conturează sensul muzicii cînd ajungem să-i descoperim și aceste articulații interioare lăsînd în urmă imaginea desfășurării confuze din care distingem doar răzlețe motive și vagi dispoziții afective. Nu este lipsit de importanță dacă bunăoară partea de mijloc a ciclului — *Andante ma non troppo e molto cantabile* — o percepi ca pe o învolburare de ritmuri și armonii, sau ca pe o succesiune de șapte variații distincte ale unei melodii date, care revine în încheiere patetic transfigurată : în cazul din urmă îți dai seama că această parte de mijloc reflectă ca într-o oglindă structura de ansamblu a ciclului. Constați, la o examinare și mai scrutătoare că, sub raportul tempoului, orînduirea variațiilor reproduce, în linii esențiale ordinea celor șapte mișcări ale cvartetului.

Se înțelege de la sine că toată această pătrundere a ascultătorului în structura tematică și arhitecturală a operei — singura cale pe care-i poate aprofunda mesajul — depinde într-o mare măsură de nivelul culturii muzicale al celui ce audiază. Multora li se pare nefiresc a condiționa înțelegerea muzicii de cunoștințele ascultătorului : muzica trebuie să fie accesibilă tuturor, spun ei, uitînd că n-ar putea să înțeleagă nici măcar un basm de Ispirescu fără a stăpîni cel puțin alfabetul și gramatica și că pentru a se bucura de un roman al lui Thomas Mann sau al lui Camil Petrescu i se cere un uriaș fond literar aperceptiv. În virtutea cărei logici trebuie muzica să fie înțeleasă (și încă dintr-odată, pretind unii), fără cunoștințe elementare privind alfabetul, morfologia și sintaxa acestei arte ?

Ajuns pe această treaptă a evoluției sale, melomanul își dă seama că diletantismul este pentru el un balast în dorința de a se înălța spre culmile muzicii și nu șovăie să-l arunce (deși pentru a azvîrli acest balast, se cer considerabile eforturi, ignoranța cîntărind întotdeauna tone !). Însușirea noțiunilor esențiale despre elementele muzicii va culmina prin dobîndirea deprinderii de a urmări o partitură, mijlocul cel mai eficace de orientare în complexul cu o aparență atît de labirintică al sonorită-

ților. Mai este nevoie să spun cît de importantă și utilă poate fi practicarea muzicii într-o formă sau alta — cît de modest — de către meloman ? Chiar dacă nu va putea cînta mai mult decît o sonatină de Mozart sau Haydn, această nepretențioasă realizare interpretativă îi va permite să simtă muzica dinlăuntrul ei, să-i trăiască pulsul, să vibreze la unison cu compozitorul. Bine, vor replica unii, dar asta înseamnă antrenarea ascultătorului pe drumul profesionismului. Da, chiar așa — voi răspunde — pentru că despre o autentică înțelegere a mesajului componistic poate fi vorba doar atunci cînd intri în atmosfera preocupărilor creatoare ale muzicianului. În afara acesteia nu există decît presupuneri, mai mult sau mai puțin arbitrare, pe care un examen serios al operei le poate nărui ca pe un castel de cărți de joc.

Informare culturală

Străduința ascultătorului de a desluși structura operei, pătrunzînd pe această cale spre miezul spiritual al muzicii, dă roadele cele mai bogate atunci cînd se grefează pe o informare multilaterală privitoare la implicațiile istorice, literare, biografice ale acelei opere. Cunoașterea lor lărgește perspectiva înțelegerii, creează în meloman un fond intelectual aperceptiv care îi permite să întrezărească în desfășurarea sunetelor semnificații ce nu se dezvăluie unui examen pur muzical al temelor sau formei.

Se oferă atenției noastre, spre pildă, o lucrare programatică — să zicem suitele *Peer Gynt* de Grieg. Muzică larg simpatizată : pe buzele cui nu întîlnești măcar faimosul cîntec al lui Solveig ? Poate că numai *La donna è mobile* ar rivaliza cu el în popularitate. Și totuși pentru cei mai mulți, cîntecul lui Solveig, dansul Anitrei sau plînsul Ingridei sînt doar melodii plăcute, prea puțini gîndindu-se a le corela cu acele idei, sentimente, conflicte și imagini în legătură cu care le-a gîndit Grieg. Muzica își are fără îndoială autonomia ei și trebuie înțeleasă în primul rînd în structura sa imanentă, dar plasarea ei într-un context cultural va îmbogăți perceperea ascultătorului. Cîntecul lui Solveig va căpăta pentru el noi dimensiuni, iar

abstracția muzicală va deveni o imagine vie din momentul în care melomanul, prin lectura dramei ibseniene, își va fi clarificat identitatea literară a personajelor și își va fi proiectat minunatele melodii ale lui Grieg pe fundalul zbuciumatei existențe a rătăcitorului Peer Gynt. Byron ne va ajuta să înțelegem mai bine ce a vrut să spună Berlioz în *Harold în Italia* sau Ceaikovski în *Manfred*, iar cunoașterea pieselor lui Goethe *Egmont* și *Coriolan* este, dacă nu indispensabilă, cel puțin deschizătoare de noi orizonturi în înțelegerea uverturilor omonime ale lui Beethoven.

Un grup foarte important de cunoștințe este acela ce gravitează în jurul genezei unei opere muzicale. Aflarea împrejurărilor care au prezidat la compunerea ei cum am mai spus, conferă melomanului o prețioasă superioritate față de cei ce se mărginesc la perceperea auditivă a operei : este o cheie care-i poate permite să descopere conținutul concret de viață al operei mai ales atunci cînd acesta apare învăluit în generalitatea uneori echivocă a limbajului sonor. Simfonia a VIII-a de Șostakovici va apărea auditorului neavizat ca expresie a unui tragism nedefinit, a unei ciocniri apocaliptice între umanitate și o forță oarbă distrugătoare; altfel — mai viu, mai plastic — vor arăta imaginile născute în conștiința ascultătorului care știe că această lucrare a fost gîndită în 1942—1943, în vremea cînd agresorul hitlerist, pîrjolind în cale-i totul, ajunsese pînă la fluviul Volga. Gama cunoștințelor privitoare la nașterea unei opere este foarte variată : de la necazul pentru grosul pierdut care i-a smuls lui Beethoven renumitul *Rondo a capriccio op. 129*, pînă la influența ideilor schopenhaueriene asupra *Tristan*-ului wagnerian, adică de la împrejurarea concretă (uneori anecdotică) de viață pînă la climatul spiritual al epocii compozitorului. Cărțile despre istoria muzicii și marii compozitori oferă în această privință un material bogat melomanului : nu-i rămîne decît să se deprindă a se orienta spre cele scrise cu inspirație și originalitate.

Extrem de prețioasă pentru înțelegerea complexității muzicii este cunoașterea opiniilor care se ciocnesc în jurul aceluiași fenomen muzical — curent, personalitate, operă. Numai așa ia naștere în mintea melomanului acea efervescență care-i permite să-și dea seama că muzica este un adînc fără fund, că aprecierea ei trebuie să reprezinte un act plin de răspundere, o căutare înfrigurată a adevărului, incompatibilă cu rostirea pripită a unei sentințe. Cercetînd, de exemplu, literatura prilejuită de muzica lui Strawinsky, el se găsește adesea în fața unor situații pe care un spirit rectilin și superficial le-ar considera nefirești, cum ar fi aprecierea *Simfoniei în trei mișcări*. Invocînd dinamismul ritmic al lucrării, Robert Siohan vede în ea „o operă capitală... care se înalță ca un nou pisc în mijlocul producției lui Strawinsky. Avem în ea unul din produsele cele mai perfecte ale genului. Căci nu mai este vorba aici de o simplă copie, de o pastișă care se mulțumește să reproducă aparențele materiale, ci de o nouă încarnare a unui aceluiași principiu generator (adică principiul dinamismului)". Pentru ca Antoine Goléa, invocînd schematismul devitalizat al muzicii, să o prezinte ca pe o „caricatură tragică și măreață a lui *Sacre*, muzică funebră pentru moartea unui muzician, chiar acela care a compus-o, pentru a se uita pe sine însuși și a se face uitat de Univers. Această lucrare ar putea fi testamentul lui Strawinsky, Ugolino al muzicii, mîncîndu-și proprii copii". Melomanului călit la focul ascultării muzicii, al lecturii și reflecțiilor, asemenea contradicții nu i se par însă nefirești : vede în ele expresia complexității contradictorii și infinite a realității muzicale și, extrăgînd din fiecare ceea ce poate fi considerat germene rațional, știe să ajungă la o concluzie proprie. Intrat prin lecturi în vîltoarea disputelor muzicale, care alcătuiesc o imensă literatură, el nu se pierde, ci găsește aici un excelent stimul pentru gîndire. Numai pe această cale își poate ascultătorul da seama că Strawinsky, ca ori și ce mare compozitor, nu e reductibil la o formulă (cum ar vrea spiritele simpliste), personalitatea lui conturîndu-se din interferența unor multiple și divergente

tendințe, dintre care unele sărăcesc muzica de emoționalitate, iar altele îi infuzează un curent de vivacitate ritmică.

Cercetînd izvoarele literare care i-ar putea îmbogăți viziunea, ascultătorul nu trebuie însă să uite nici o clipă că rostul lecturilor este de a-l face să înțeleagă mai profund, mai creator, mai personal marile capodopere și stiluri. Dacă lectura devine scop în sine, înăbușind dorința, nevoia de a asculta muzică, ea încetează să mai corespundă adevăratei sale meniri. Melomanul care în căutarea iubirilor neîmpărtășite ale lui Beethoven, a uitat de *Patetica* sau de *Appassionata* și-a pierdut calitatea de meloman : a devenit un șoarece de bibliotecă.

Muzica obiect al reflecției

A ajuns de nerecunoscut melomanul nostru sentimental și visător : eforturile neobosite de a pătrunde spre esență, de a-și clarifica impresiile, de a-și lărgi orizontul, eforturi alimentate de iubirea sinceră a muzicii, au făcut din el un auditor reflexiv și lucid, căutător febril al sensului sunetelor. Dulcea și difuz colorata reverie a lui Hans Castorp a făcut loc privirilor concentrate și ascultătoare ale tînărului Adrian Leverkühn — eroul din *Doctor Faustus* — pe care Thomas Mann ni-l arată urmărit pînă la obsesie de finalul din *Cvartetul op. 132 în la minor* de Beethoven, pe care se străduiește chinuitor să-l definească : „este agasant, pentru ca să nu spun îmbucurător, că muzica — cel puțin această muzică — conține lucruri pentru care, oricît ai vrea, nu poți găsi în tot vocabularul un epitet caracteristic, sau chiar o combinație de epitete. În toate aceste zile mi-am bătut capul pentru a mi le imagina. Este cu neputință să găsești un echivalent pentru spiritul, ținuta, atitudinea acestei teme. Căci sînt în ea multe atitudini. Tragică, îndrăzneață ? Încăpățînată, emfatică, proiectîndu-și elanul spre înălțimile sublimului ? Nu e asta ! «Splendid» — n-ar fi desigur decît o capitulare. Ajungi în cele din urmă la eticheta obiectivă, indicația : *Allegro appassionato*, care mi se pare cea mai acceptabilă".

Numai devenind obiect al reflecției ascultătorului își dezvăluie muzica înaltele ei semnificații. Mărginindu-se la reacția emoțională pe care o încearcă, de obicei nebulos, pe parcursul audiției, melomanul sesizează doar aspecte afective disparate care nu se încheagă într-o viziune superioară și organică. Atunci însă cînd opera continuă să răsune în el și după ce sonoritățile s-au stins, incitîndu-i gîndirea, punîndu-i probleme, ascultătorul descoperă cu uimire că în sunete se află ascunse sensuri a căror existență n-o bănuise, percepția senzorial-afectivă neputînd coborî pînă la ele. Pentru a înțelege cu adevărat *Cvartetul op 132* de Beethoven este neîndestulător să constați, operativ și nemijlocit, că o parte este misterioasă, sumbră și dramatică, alta vioaie și glumeață, iar finalul încheie optimist lucrarea. Acestea sînt impresii echivalente treptei spontan-senzoriale a cunoașterii, pe care trebuie să le depășești dacă vrei să ajungi la esența concretă a operei. Acest pas îl poți face alternînd revenirea stăruitoare la operă cu reflecțiile asupra ei : intri astfel în etapa cunoașterii elaborate, mijlocite, raționale — singura capabilă să ne ducă la generalizare, să ne apropie de esența fenomenului. Numai așa a putut Romain Rolland să definească acest cvartet ca dialog patetic între un nou Oedip și un nou Sfinx care îi barează eroului drumul cu întrebări fatale. Interpretare desigur discutabilă, dar care spune totuși mai mult și merge mai departe decît constatările plate privitoare la dramatismul primei părți, forma de scherzo a părții secunde și așa mai departe, constatări ce dau la iveală o carență flagrantă a reflexiei.

Emoția muzicală nu numai că nu slăbește de pe urma acestei intervenții clarificatoare a gîndirii, dar se îmbogățește ; prin ramificațiile trimise în numeroasele regiuni ale spiritualității vine o sevă substanțială ce alimentează trăirea afectivă a ascultătorului. Intelectualizat, sentimentul este mai puternic decît afectul confuz și orb. Vibrația ascultătorului care a meditat îndelung asupra

muzicii ascultate este incomparabil mai intensă, mai amplă și mai profundă decît reacția emotivă a melomanului închis în cercul strîmt al impresiilor de moment.

Ascultătorul în etapa înțelegerii mature

Spiritualizarea înțelegrii muzicii

Cultivîndu-și activ felul de a asculta și înțelege, melomanul se debarasează treptat de sentimentalismul naiv și populat de tot felul de plăsmuiri ale copilăriei muzicale, atitudinea sa față de această artă căpătînd tot mai distinct semnele unei trăiri spiritualizate. Nemaifiind îmboldit și nemaisimțind nevoia să-și acompanieze audiția de tablouri imaginative, să atribuie sonorităților funcții onomatopeice, auditorul a ajuns să perceapă muzica la un nivel evoluat de generalizare, mult mai adecvat specificului acestei arte. Dacă în faza înțelegerii descriptive a discursului sonor el era înclinat să extindă programatismul (și încă unul ilustrativ înțeles) asupra tuturor genurilor muzicale, acum va manifesta tendința opusă de a înțelege chiar și operele programatice sub semnul independenței expresive a muzicii, al caracterului ei universal-uman : nu simte nevoia acută de a cunoaște semnificația concret programatică a sonorităților, iar atunci cînd o află, se folosește de ea nu ca de un fir călăuzitor, ci ca de un mijloc de a colora mesajul spiritual sugerat de sunete. Ba chiar unora, compozițiile însoțite de aluzii la cutare peisaj, cutare persoană, cutare eveniment, cu alte cuvinte compozițiile a căror capacitate de generalizare este circumscrisă, îi vor trezi un sentiment de insatisfacție, cum se întîmpla cu renumitul personaj schumannian Florestan, căruia amicul său Eusebiu îi spunea : „Opinia ta, Florestan, că *Simfonia pastorală* și *Simfonia eroică* îți

plac mai puțin pentru că Beethoven le-a calificat astfel, îmi pare întemeiată pe un sentiment just, dar dacă n-ai întreba de ce, n-aș putea să-ți răspund."

Un exemplu caracteristic pentru procesul de spiritualizare a înțelegerii muzicii îl găsim în însemnările făcute de Baudelaire după ascultarea preludiului la *Lohengrin* de Wagner. „Mi-aduc aminte, spunea el, că la primele măsuri, m-am aflat sub stăpînirea uneia din acele impresii fericite pe care aproape toți oamenii cu imaginație le-au cunoscut, grație visului, în somn. M-am simțit eliberat de lanțurile gravității și am regăsit prin amintire extraordinara voluptate a înălțimilor... Mi-am reprezentat apoi involuntar starea de desfătare a unui om cuprins de o mare reverie într-o singurătate absolută, dar o singurătate cu un imens orizont și cu o amplă lumină difuză ; imensitatea fără alt decor decît ea însăși. Senzația următoare a fost aceea a unei claritați mai vii, a unei intensități de lumină care creștea cu asemenea repeziciune, încît nuanțele oferite de dicționar n-ar fi de ajuns pentru a exprima această creștere mereu renăscîndă de ardoare și strălucire. Atunci mi s-a cristalizat ideea unui suflet ce se mișcă într-un mediu luminos, a unui extaz alcătuit din voluptate și cunoaștere, planînd deasupra lumii naturale și departe de ea". Baudelaire este conștient de caracterul spiritualizat al felului cum a ajuns să perceapă muzica. El opune această idee despre preludiul la *Lohengrin* interpretărilor care deslușeau în muzica wagneriană îngeri ce aduc vasul sfînt sau un templu plin de miresme divine : „Reveria mea, spune el, este mult mai puțin ilustrată de obiecte materiale : este mai vagă, mai abstractă". („*L'art romantique*").

Nu trebuie să se înțeleagă că în mintea unui ascultător evoluat nu mai iau naștere imagini. La mulți melomani fantezia continuă să-și urzească viziunile și în condițiile unei culturi muzicale superioare, dar aceste viziuni au căpătat acum un alt conținut decît aveau în perioada impresionistă a ascultării muzicii : s-au spiritualizat și ele. Eliberate de arbitrar și ilustrativ, ele surprind și sugerează cu plasticitate esența artistică a muzicii as-

cultate. Cînd Heine îl definește pe Berlioz ca „o privighetoare colosală, o privighetoare mare cît un vultur, așa cum trebuie să fi fost în lumea primitivă", el sintetizează în această imagine unele din cele mai tipice caracteristici ale stilului berliozian : suavitatea lirismului, atît de straniu asociată cu vastitatea ciclopică a dimensiunilor, vastitate cu aparență de informitate.

Viziunile plăsmuite de o sensibilitate muzicală cultivată se caracterizează așadar prin forța lor generalizatoare și definitorie, prin adecvarea lor sugestivă la muzica evocată. Este o deosebire esențială între imaginea lui Heine și porțile de aur ale baptisteriului din Florența întrevăzute de César Birotteau, eroul lui Balzac, în finalul *Simfoniei V* de Beethoven.

Gustul și temeiurile sale obiective

Experiența ascultării și aprofundării muzicii îl învață printre altele pe meloman că frumosul și valoarea nu sînt categorii aflate la discreția bunului său plac : ele depind de gradul în care gîndirea și expresia componistică (sau interpretativă) corespund cerințelor superioare ale artei și pot fi apreciate obiectiv numai de către ascultătorul care se ridică la înălțimea acestor cerințe. Iată ce este gustul, în sensul nobil al cuvîntului, nu în cel trivializat, al părerii subiectiviste, arbitrare, extravagante.

A-ți educa gustul înseamnă a căpăta perspicacitatea necesară diferențierii unei muzici izvorîte din necesitatea imperioasă a autoexprimării, de aceea al cărei autor n-are nimic de spus. Un ascultător cu gustul cultivat nu poate fi înșelat de straiele fastuoase pe care le etalează unele simfonii agrementate de autorii lor cu sonorități asurzitoare, coruri spectaculoase, finaluri apoteotice ; el își dă imediat seama de sărăcia interioară a unei asemenea muzici și spune, asemenea personajelor unei cunoscute povești : regele e gol ! După cum aparenta modestie a mijloacelor folosite de autorul unui cîntec al lui Aznavour nu-l va împiedica să remarce, cu adîncă emoție, generoasa bogăție a inspirației melodice.

A-ți educa gustul înseamnă a te deprinde să te orientezi cu siguranță spre muzica al cărei inedit o distinge de pseudo-muzica locurilor comune și împrumuturilor neasimilate. Nu te vei lăsa impresionat de compozitorul a cărui principală pricepere constă în a mînui formule, intonații, fraze, scheme de uz curent, cu atît mai mult dacă acestea provin din muzica unor celebri înaintași. Îl vei supune ridicolului așa cum făcea Schumann cu acei epigoni în a căror muzică putea întrezări „doar perucile lui Haydn și Mozart, fără capetele pe care acestea ședeau". Îți este acum limpede că a crea înseamnă a făuri ceva nerostit în trecut și tinzi spre expresia originală așa cum floarea caută soarele atunci cînd buruienile vor s-o acopere. Este *stilul*, acea capacitate de a spune ceva personal și a ieși astfel din anonimatul producțiilor componistice și interpretative lipsite de identitate.

A-ți educa gustul înseamnă, de asemenea, a te obișnui să reacționezi negativ la orice manifestare a vulgarității și platitudinii, conștient că arta autentică este de neconceput fără o elevație a gîndirii. Melodiilor cu iz de flașnetă sau de crîșmă, sentimentalismului siropos sau agresiv prin care unii compozitori încearcă să smulgă sufragiile unui public înapoiat, le vei întoarce spatele cu dispreț. Ce artă poate fi aceea care se tăvălește prin alcovuri și duhnește a local ?

A-ți educa gustul înseamnă, în sfîrșit, a deveni în stare să deosebești o elaborare artistică măiestrită de simplismul primitiv al producțiilor cîrpăcite. Format la școala marilor maeștri ai muzicii, știi cît de minuțioasă era preocuparea lor pentru desăvîrșirea formală și soliditatea arhitecturală a operei și nu poți să nu desconsideri ridicolele îngăimări muzicale ale celor ce nu sînt capabili decît să pună cap la cap cîteva melodii de dubioasă inspirație.

Consistența, stilul, noblețea, măiestria au devenit principii fundamentale ale autenticei frumuseți ; în urma experienței multiseculare a muzicii, nu au rămas în memoria omenirii decît operele care au satisfăcut într-o măsură sau alta aceste cerințe, iar capodopere s-au dovedit

cele ce li se confirmau într-un grad superior. Gustul nu este decît adaptarea perceperii și judecății noastre estetice la normele impuse de procesul obiectiv al selectării valorilor. După cum vedem, am lăsat departe în urmă suficiența acelui „e frumos ce-mi place mie" ca și aroganța cu care refuzam să luăm în seamă pe cei ce ne atrăgeau atenția asupra acestei suficiențe și cărora le fluturam în față faimosul *„de gustibus non disputandum"*...

Atracția frumuseților majore

Faza cea mai evoluată a cultivării gustului începe atunci cînd ascultătorul devine capabil să distingă în șirul neîntrerupt al munților pe care istoria muzicii îi înlănțuie, acei Everești din vîrful cărora privirile îmbrățișează totul ; ridicat deasupra masivelor care, oricît ar fi fost de mărețe, îi ofereau o arie limitată de cuprindere, el vede acum desfășurîndu-se întregul lanț și își dă cu limpezime seama de raporturile reale ale înălțimilor, de copleșitoarea infinitate a peisajului. Înclin a crede că tabloul muzicii universale i se va clarifica simțitor melomanului din momentul cînd și-l va reprezenta prin prisma acestei imagini a unui nesfîrșit lanț muntos, cu o nesfîrșită diversitate de atitudini, dominate de piscuri ce par să atingă bolta cerească, piscurile azurului și zăpezilor eterne. Ajuns pe aceste înălțimi el va putea să aprecieze la justa însemnătate și valoare toate stilurile care i se perindă prin față, entuziasmîndu-se pe măsura și în felul adecvat fiecăruia din ele.

Aceste vîrfuri, țintă supremă a oricărei educații muzicale conștiente și ascendente, sînt operele în care consistența, originalitatea, noblețea, măiestria, indestructibil înmănunchiate, capătă aureola unei superioare problematici, dar și a dureroasei superiorități a omului ca ființă gînditoare și însetată să găsească un sens existenței în genere și propriului său destin. Expresie a tot ce este mai profund și mai sublim, ele reprezintă frumusețile majore ale muzicii ; ne putem face o idee concretă despre ele pătrunzînd în lumea cu grave și învăluitoare rezonanțe a unor capodo-

pere ca : *Messa Nostre Dame* de Machaut, *Matthäus-Passion* de Bach, *Requiemul* de Mozart, *Simfonia a IX-a* de Beethoven, *Tristan și Isolda* de Wagner, *Cîntecul pămîntului* de Mahler, *Simfonia a VII-a* de Bruckner, *Pelléas și Mélisande* de Debussy, *Oedip* de Enescu. Sînt lucrări care pun probleme, adesea destul de complexe auditorului neexperimentat dar care, o dată însușite, răsplătesc cu prisosință efortul de a înțelege. Satisfacția celui ce înfruntă muntele este cu atît mai intensă cu cît sînt mai mari obstacolele pe care trebuie să le învingă pentru a ajunge în vîrf, iar voluptatea supremă o cunosc numai cutezătorii ce se cațără pe stînci sfidînd abisul.

Nu am inventat această comparație alpină. Ea a țîșnit spontan și de mult în mintea celor ce și-au dat seama că muzica, departe de a fi o cîmpie plată, are un relief extraordinar de divers, ale cărui înălțimi variază după gradul de însemnătate umană al conținutului exprimat ; că unii compozitori redau aspecte mai izbitoare, mai exterioare ale vieții, în timp ce alții pătrund pînă în adîncurile universal-umane ale existenței, dezvăluind atitudini fundamentale și esențe pure ; că unele compoziții pot fi înțelese fără prea mare efort în timp ce altele necesită o intensă participare a ascultătorului. Tolstoi, de pildă, își reprezenta astfel treptele gîndirii muzicale : „Baza muntelui e largă. E largă și pătura de oameni care înțeleg muzica populară, cîntecul popular. Mozart, Beethoven, Chopin stau și mai sus ; muzica lor e și mai complexă, mai interesantă ; iubitorii acestei muzici sînt de asemenea foarte mulți, dar nu atît de mulți ca cei dintîi : cantitatea lor ne-o putem închipui ca pe o parte mijlocie a muntelui. Și mai sus stau Bach și Wagner. Cercul admiratorilor lor e și mai îngust, ca, de altfel cea mai de sus parte a muntelui". Gorki reia și variază această comparație : „Dacă ne imaginăm pe marii compozitori sub forma unui lanț de munți, atunci Bach, mi se pare, își înalță culmea departe deasupra norilor, unde totdeauna razele arzătoare ale soarelui alunecă pe suprafața de o albeață orbitoare a învelișului ei de gheață".

Faptul că numele lui Bach apare și la Tolstoi și la Gorki ca simbol al supremei elevații muzicale nu este întîm-

plător. El concordă cu aprecierea făcută de numeroşi muzicieni — Enescu, Casals, Furtwängler — asupra muzicii lui Bach, în care au văzut chintesenţa a tot ce poate fi mai nobil şi mai profund în arta muzicală. Vom înţelege însă adecvat sensul unei asemenea aprecieri numai dacă, evitînd s-o circumscriem la personalitatea lui Bach, vom întrezări în ea idealul de frumuseţe pe care muzica lui Bach îl întruchipează : obiectivitatea, luminozitatea, universalitatea lirismului. Trăirea sufletească, întotdeauna puternică, este la Bach stăpînită, purificată şi înnobilată de o gîndire lucidă, dar totodată intens umană, deoarece înclină nu spre intelectul rece, ci spre înţelepciunea generoasă. Ideal estetic şi etic care, deşi realizat de Bach cu geniu inegalabil, a atras într-o măsură sau alta pe mulţi compozitori ai timpurilor vechi sau mai noi. Sensul mai general al reflecţiilor lui Tolstoi şi Gorki este aşadar acesta : frumuseţile cele mai înalte ale muzicii sălăşluiesc în operele scăldate în razele unui suflet armonios, echilibrat şi senin („aşa este Bach, adăugă Gorki : limpede ca cristalul, strălucitor...“). Liniştea măreaţă, degajată de asemenea opere — indiferent dacă pe fondul ei se profilează surîsul primăvăratec al lui Mozart, gravitatea solemnă a lui Bruckner sau îngîndurarea melancolică a lui Enescu — nu este cu nimic mai puţin substanţială decît învolburarea muzicii străbătute de pasiuni furtunoase : apele liniştite sînt adînci.

Familiarizarea noastră cu valorile atît de diverse şi multicolore ale muzicii capătă aşadar un sens ascendent numai în măsura în care ea tinde, urcînd treaptă după treaptă, să se apropie de acest Olimp al frumuseţilor majore. Devenim conştienţi de această scară a valorilor mai ales atunci cînd facem cunoştinţă cu o operă a cărei superioară spiritualitate se înalţă deasupra mentalităţii muzicale ce ne dominase pînă în acel moment. Moment perspicace surprins în amintirile lui Gounod, cînd compozitorul vorbeşte despre revelaţia pe care a însemnat-o pentru el, admiratorul înfocat al lui *Otello* de Rossini, contactul cu *Don Juan*-ul mozartian : „audiţia operei *Otello* de Rossini scormonise în mine fibrele instinctului muzical ; dar efectul pe care îl producea în mine «Don

Juan» avea o semnificație profund diferită și de o cu totul altă anvergură. Raportul dintre aceste două impresii avea în el ceva asemănător cu ceea ce trebuie să simtă un pictor care ar trece dintr-odată de la contactul cu maeștrii venețieni, la acela cu Rafael, Leonardo da Vinci și Michel Angelo. Rossini mă făcuse să cunosc beția voluptății pur muzicale. Mozart făcea mai mult. Acestei bucurii, atît de complexe din punct de vedere exclusiv muzical și senzorial, i se adăuga, de această dată, influența atît de profundă și pătrunzătoare a adevărului expresiei unite cu frumusețea perfectă".

Ar greși cititorul care ar vedea în această idee a existenței unei valori majore o discriminare menită să arunce umbră asupra unor stiluri sau genuri muzicale. A recunoaște supraomeneasca frumusețe a *Artei Fugii*, a *Appassionatei*, a lui *Parsifal* nu presupune cîtuși de puțin, ca reciprocă obligatorie, ponegrirea rapsodiilor lui Liszt, operelor lui Rossini sau concertelor lui Chopin. Oare existența Everestului, Kazbekului și Mont-Blanc-ului știrbește prin ceva splendoarea Caraimanului și Ceahlăului ? Dar chiar poezia cîmpurilor nesfîrșite și farmecul dealurilor molcome au ele ceva de suferit prin compararea cu crestele semețe ale munților ? Totodată însă trebuie să recunoaștem că a nu vedea decît linia dreaptă a șesului și protuberanțele pitice ale colinelor înseamnă să-ți limitezi considerabil orizontul. Și nu numai cel geografic, dar și cel spiritual.

De la intoleranță spre receptivitate

Îndrăgirea muzicii începe adesea sub semnul pasiunilor unilaterale, pasiuni nereceptive sau intolerante pentru muzica ce nu se încadrează în tiparele idealului pe care ni l-a format frecventarea anumitor stiluri. Beethovenian înfocat, spirit intransigent și călăuzit în plus — cum spune Romain Rolland — de „trufia nedreaptă și feroce a tinereții", Jean Christophe, de abia venit la muzică, „dădea de gol cele mai nobile suflete fără milă pentru ridicolul lor : opulenta melancolie, distinsa fantezie, neantul cuviincios al lui Mendelssohn ; falsele podoabe și

amăgitoarea strălucire ale lui Weber, uscăciunea lui de suflet, emoția lui cerebrală ; Liszt, nobil părinte, călăreț de circ, neoclasic și coțcar de bîlci, amestec în care noblețea reală și falsa noblețe, idealismul senin și dezgustătoarea virtuozitate au parte egală ; Schumann înecat în sensibilitatea lui ca sub kilometri de apă străvezie și sălcie. Străbunii vremurilor eroice, semizei, profeți, părinți ai bisericii, nu erau cruțați : chiar marele Sebastian, omul de două, de trei ori secular, care purta în el trecutul și viitorul — BACH — nu era lipsit cu totul de minciuni, de neghiobiile modei, de flecărelile vreunei școli. Acest om care-l văzuse pe Dumnezeu, îi părea cîteodată lui Christophe de o religiozitate nesărată și dulceagă".

Sînt fără sfîrșit înfățișările acestei intoleranțe ale gustului unilateral cultivat, și neajuns la maturitatea înțeleaptă, generoasă, larg receptivă a dezvoltării sale ! Adoratorii operei italiane l-au respins (și mulți dintre ei continuă să-l respingă) pe Wagner, ca pe „un neamț aiurit și extravagant care a inventat niște teorii himerice pentru a întoarce cu josul în sus toate legile artei și, în scopul confirmării utopicelor sale născociri, ne oferă operele sale pe jumătate mediocre, pe jumătate absurde". Wagnerienii și-au avut și își au și ei fanaticii lor : aceia pentru care — cum spune Saint Saëns — „muzica nu există înaintea lucrărilor lui Wagner, sau mai precis, nu exista decît în stare embrionară. Wagner a fost cel care a ridicat-o pe culmea artei. Sebastian Bach, Beethoven și cîteodată Weber au anunțat venirea acestui Mesia : valoarea lor este de aceea ca precursori. Cît despre ceilalți, ei nu mai contează. Nici Haendel, nici Haydn, nici Mozart, nici Mendelssohn n-au scris o notă suportabilă : școala franceză, școala italiană n-au existat niciodată. Cînd ascultă o altă muzică decît aceea a lui Wagner, figura wagnerianului exprimă un dispreț profund, dar orice producție a maestrului, de ar fi ea chiar baletul din Rienzi, îl cufundă într-o stare de exaltare greu de descris" (Serov). Dar cîte aspecte nu capătă această intoleranță : în numele sobrietății artei clasice și moderne, unii declară romantismul insuportabil de dulceag : în numele bogăției emoționale a romantismului, alții învinuiesc muzica con-

temporană de cerebralitate ; de dragul lui Bach și Mozart, sînt nimiciți Ceaikovski și Rahmaninov și așa mai departe.

Unilateralitatea intolerantă este o caracteristică a copilăriei muzicale (ceea ce nu înseamnă că ea nu poate fi întîlnită și la vîrste înaintate, atunci cînd evoluția muzicală nu a ținut pasul cu evoluția generală a organismului, a intelectului). După ce a suit cea mai mare parte a urcușului ce duce spre pisc, melomanul constată inutilitatea, sterilitatea, ba chiar ridicolul acestor dispute. Ce a rămas din renumita ciocnire dintre partizanii lui Wagner și partizanii lui Brahms care își negau reciproc idolii ? A rămas doar amintirea unei naive și donquijotești încăierări care — la acel moment al istoriei — putea să fie evitată dacă „combatanții" și-ar fi amintit de disputele dintre adepții operei *„buffa"* și cei ai operei *„seria"* sau dintre beethovenieni și rossinieni, dispute a căror lipsă de rațiune fusese deja demonstrată de către viață. Melomanului care a cutreierat, însetat de cunoaștere, în toate direcțiile vastului imperiu al muzicii, i-a devenit limpede absurditatea contestării unui stil de dragul sau în numele altui stil. El a devenit conștient că fiecare fenomen muzical înzestrat cu o anumită originalitate își are farmecul său specific și că unul din secretele înțelegerii constă în a ști să iei de la fiecare compozitor sau curent frumusețea inedită pe care o aduce, nelăsîndu-ți receptivitatea întunecată de eventualele laturi discutabile sau poate chiar evident negative ale acelei muzici. Ajuns într-o etapă avansată de cunoaștere și înțelegere, acolo unde întrevede cu limpezime frumusețile majore ale muzicii și își dă lucid seama de ierarhia valorilor, melomanul este mai puțin ca oricînd intolerant. El zîmbește filozofic în fața spectacolului pe care îl oferă luptele alimentate de fanatism și idolatrie (ambele, vlăstare trufașe ale inculturii), deoarce s-a ridicat deasupra lor : a învățat să se bucure de tot ce-i poate oferi muzica, descoperind izvorul de încîntare tocmai în diversitatea, adesea contradictorie, a formelor ei. Unilateralitatea intolerantă a copilăriei muzicale a făcut la el loc receptivității vast-cuprinzătoare a maturității (care poate considerabil devansa maturitatea biologică dacă autorul își cultivă perseverent gustul și își

lărgește necontenit orizontul cunoașterii). Ajungînd să te identifici cu frumusețile majore ale muzicii din toate timpurile, dobîndești implicit acel universalism al înțelegerii care-ți permite să vibrezi nu numai la Bach, Mozart, Debussy sau Webern, dar și la o rapsodie de Liszt, o arie de Puccini, un cîntec al lui Modugno — universalism străin melomanului dispus să asculte doar muzică în genul rapsodiei lui Liszt, ariei lui Puccini sau cîntecelor lui Modugno. Este instructivă în această privință mărturia autobiografică a lui Șostakovici care evocă drumul anevoios parcurs pînă la dobîndirea acestei receptivități multilaterale : „Prietenia lui Sollertinski — om deosebit de înzestrat, muzicolog talentat, cu cunoștințe enciclopedice și cu un larg orizont creator — mi-a fost foarte utilă. Sollertinski, pe care unii îl învinovățeau că ar fi avut o influență dăunătoare asupra mea, căuta în realitate întotdeauna să-mi lărgească orizontul creator ; el... m-a învățat să iubesc și să înțeleg mari maeștri ca Brahms, Mahler, Bruckner. Mi-a stîrnit interesul pentru muzica «de la Bach la Offenbach» cum se obișnuiește a se spune. Înainte, mi se părea ciudat ca un muzician serios să poată îndrăgi muzica lui Johann Strauss sau Offenbach. Sollertinski a fost acela care m-a ajutat să mă dezbăr de această atitudine de snob. Astăzi îmi place muzica de toate genurile, numai cu condiția ca ea să fie muzică adevărată".

Perspectiva contemporană

Printre prejudecățile de care cultivarea perseverentă îl eliberează pe meloman este și fobia muzicii moderne. Deslușind structura și pătrunzînd în mesajul specific acesteia, el constată cu plăcută uimire că un cvartet de Bartók sau o simfonie de Honegger, departe de a nărui fundamentul tradițional al muzicii, continuă și dezvoltă principiile clasice de gîndire, adaptîndu-le bineînțeles noilor necesități, așa cum Beethoven transfigurase în sens modern tiparele mozartiene sau cum Wagner supusese unei prelucrări asemănătoare tehnica beethoveniană. Cu puțin efort (de care are de altfel nevoie și pentru a înțelege un

cvartet de Beethoven sau o simfonie de Brahms, desigur dacă va voi să le înţeleagă în mod aprofundat), el va descoperi că şi aici există unele idei muzicale dominante pe care compozitorul le expune, le dezvoltă, le confruntă cu alte idei, le include într-un context polifonic, le încredinţează anumitor instrumente sau aliaje sonore etc. Dîndu-şi seama de caracterul perfect inteligibil al muzicii contemporane, el ajunge să vadă în ea oglinda propriului său suflet căci, oricît de apropiaţi i-am simţi pe Bach sau pe Mozart, imaginea cea mai fidelă a omului acestui veac trebuie să o căutăm în creaţia fiilor lui spirituali, adică a compozitorilor care au trăit zbuciumurile şi elanurile acestor vremuri. O piesă de Varèse bunăoară — *Hyperprisme* sau *Intégrales* — nu-i va mai apărea ca o combinaţie ermetică, iraţională de sunete ci ca expresie necesară a unei anumite stări contemporane de spirit — cea a individului cuprins de nelinişte în faţa dezlănţuirii ameninţătoare a violenţei şi brutalităţii care şi-au pus de atîtea ori funesta pecete pe evoluţia societăţii veacului nostru.

O sensibilitate care vibrează la unison cu muzica înaintată a epocii sale descoperă în muzica secolelor anterioare valori spirituale şi artistice inaccesibile unui meloman stăpînit de fobia muzicii moderne. Pasiunea pentru compozitorii vremii tale, pentru ideile şi sonorităţile noi aduse de ei, nu numai că nu te depărtează de marile tradiţii ale muzicii, dar te face să le simţi şi mai apropiate : privit prin prisma prezentului, trecutul îşi dezvăluie acele tendinţe evolutive care au premers mentalităţii epocii pe care o trăieşti. Este o desfătare superioară să-ţi dai seama cum principiile simfonice beethoveniene continuă să trăiască în muzica lui Şostakovici sau cum reforma preconizată de Schönberg — departe de a reprezenta o rupere cu tradiţia — este presimţită ca o inevitabilitate în muzica lui Brahms, Mahler. Ascultătorul familiarizat cu muzica modernă nu numai că nu o va opune tradiţiilor dar o va înţelege ca fenomen de sinteză creatoare a trecutului, ca o împletire de tendinţe cu rădăcini în preclasicism, baroc, clasicism, romantism. Înţelegerea muzicii capătă în asemenea cazuri dimensiunea istoriei care îmbogăţeşte atît inte-

lectual cît și emoțional actul ascultării muzicii. Ni se par de aceea cu totul îndreptățite reflecțiile lui Strawinsky: „Un om dintr-o anumită epocă, dacă nu are o senzație clară și vie a contemporaneității și nu participă conștient la viața înconjurătoare, nu poate să înțeleagă pe deplin arta epocii precendente, nu poate să-i dezvăluie sensul care se ascunde sub aparențe învechite și nu poate pricepe o limbă care nu se mai vorbește. Căci numai oamenii cu adevărat vii știu să descopere viața reală a celor care «au murit». Iată de ce consider că chiar din punct de pedagogic, ar fi mai indicat ca elevul să fie familiarizat mai întîi cu contemporaneitatea și numai după aceea să fie călăuzit către izvoarele istoriei".

COMENTARIUL CA FORMĂ SUPERIOARA A RECEPTĂRII

„Pentru numele lui Dumnezeu, cînd studiați opera unui geniu, nu începeți prin a stinge focul. Căci tocmai focul constituie esența geniului".

ROMAIN ROLLAND

Apropierea luminată, activă, ascendentă a melomanului de esența muzicii culminează în opera comentatorului. Dezvăluind sensurile muzicii, comentariul criticului este menit să ajute publicului larg a-și preciza impresiile, mai mult sau mai puțin difuze, sau pur și simplu să ia act de existența unor valori pe care nu le cunoaște. Criticul este în fond un meloman care și-a cultivat la maximum (vorbesc desigur la modul ideal) capacitatea de pătrundere muzicală, un ascultător evoluat, care și-a perfecționat arta de a înțelege muzica pînă la a face din ea o profesie. Napoleon spunea că orice soldat poartă în raniță bastonul de mareșal. Parafrazîndu-l, am putea spune că în orice ascultător trăiește embrionar un critic posibil ; în condiții de talent și exercițiu, acest embrion se poate dezvolta și înflori. Ia naștere atunci opera de comentare în care se cristalizează și se obiectivează frămîntările, luptele și victoriile interioare ce alcătuiesc procesul înțelegerii muzicii. Comentariul critic, ca formă superioară a ascultării și înțelegerii, dezvăluie cu plenitudine caracterul creator al acestui proces, arta de care este nevoie pentru deslușirea sensurilor muzicii. Intuiția și reflecția melomanului capătă la critic o expresie închegată, materială, valorificabilă pe scară socială.

Comentarea muzicii — operă de creație ? s-ar putea întreba unii, nedumeriți. Face criticul altceva decît să reproducă ceea ce a gîndit compozitorul ? Nu, nu face

altceva, aş putea răspunde, menirea lui tocmai aceasta este; dar — aşa cum am văzut din parcurgerea etapelor ascultării — pentru a-şi da seama de ceea ce a gîndit şi a voit să spună compozitorul, criticul trebuie să fie în stare a conduce şi susţine un întreg proces de aprofundare, de generalizare. Totodată, într-un mod analog interpretului, el trebuie să recreeze literar lumea spirituală a muzicii comentate, prelucrînd inspirat muzica compozitorului, transpunîndu-l pe cititor în atmosfera specifică lui Mozart sau Schumann, Schönberg sau Bartók, şi înlesnindu-i astfel accesul în universul acestora — sarcină pe care nu oricine o poate îndeplini. Există, desigur şi un fel plat, prozaic, descriptiv de a prezenta muzica — poate cel mai răspîndit: „Compozitorul exprimă în această parte a simfoniei sentimentul unei bucurii impetuoase. Prima temă, foarte energică, este expusă la corn şi reluată apoi de coarde. După o scurtă tranziţie apare o a doua temă mai lirică, intonată de oboi ş.a.m.d." Programele, articolele din gazete abundă de asemenea dări de seamă incolore care n-au nimic comun cu adevărata menire a comentatorului: aceea de a convinge, însufleţi, lumina pe ascultător, permiţîndu-i să pătrundă mai adînc spre inima operei, decît ar putea-o face singur. Mai mult chiar: dacă ne gîndim cît de derutantă poate fi adesea o primă audiţie (mai ales cînd interpretarea nu este la înălţime) va trebui să tragem concluzia că unui autentic comentator i se cere să preîntîmpine acest efect printr-o tălmăcire inteligentă şi inspirată, capabilă să contrabalanseze senzaţia de dezorientare a începutului şi să înfrîngă rezistenţa spiritului conservator, existent în fiecare din noi. Comentatorului i se cere aşadar să pledeze cu o elocvenţă pe care — la prima ascultare — compoziţia muzicală (mai ales cea cu sonorităţi puţin obişnuite auzului) nu o poate întotdeauna avea. El nu face placide dări de seamă pe marginea muzicii ci încearcă să croiască drum acesteia în conştiinţa ascultătorului, unde scînteia unui cuvînt plin de miez poate adesea aprinde flacăra înţelegerii. Arta de a evoca sensul muzicii este un factor fără de care pătrunderea ca-

podoperelor ar fi considerabil îngreunată; alături de compozitor și interpret, criticul — acest meloman superior cultivat — își aduce o contribuție indispensabilă la desăvîrșirea unui proces unic și indivizibil: asimilarea muzicii de către cei mulți, cărora ea le este destinată.

Limitele tehnicismului

Cîți nu au simțit inhibîndu-li-se dorința de a îndrăgi muzica, la lectura unor comentarii de felul acestuia, făcut de muzicologul Jean Chantavoine în jurul *Simfoniei a IX-a* de Beethoven :... „Prima mișcare a simfoniei a IX-a, allegro ma non troppo un poco maestoso, în doi timpi, conține articulațiile principale ale tradiționalei forme de sonată, dar le ascunde sub o cantitate de episoade. Începutul, simplu acord la-mi, pare a ne introduce în tonul lui la, fără a specifica modul; numai în măsura a șaptesprezecea se stabilește tonul lui re minor. Între primul motiv și al doilea (în si bemol major) intervin mai multe teme secundare; după apariția celui de-al doilea motiv, țîșnesc altele, fără a le putea împerechea, cum se întîmplă în cvartetul în la minor. Prima secțiune — exemplu unic în cele două simfonii — nu este repetată și se termină printr-o unică coda. A doua secțiune se rezolvă, urmînd un mers mai clasic; repriza expoziției este foarte modificată: nu mai avem de-a face cu o introducere misterioasă; în schimb intervin o serie de alterații surprinzătoare, pentru a readuce tema a doua la tonică. În sfîrșit, mișcarea se termină printr-o coda, lungă de unasutădouăzeci de măsuri și foarte independentă, în care apare un nou și ultim motiv, pentru a conchide prin revenirea celui dintîi, într-un puternic unison".

Hanslick ar fi adăugat desigur: „Este adevărat că o astfel de dezmembrare face dintr-un corp însuflețit un schelet și distruge orice frumusețe, dar ea nu permite să ia naștere nici o interpretare fantezistă". Mulți muzicologi consideră într-adevăr că singura modalitate științifică de a vorbi despre muzică este aceasta, a inven-

tarierii mijloacelor ei sonore. Considerațiile ce depășesc tehnica fiind după ei de ordinul imaginației, subiectivismului și neavînd deci nimic comun cu știința. Un temei există în această părere, căci analiza strict tehnică a operei muzicale, „demontînd lucrarea — cum ar fi spus Debussy — ca pe un ceasornic curios", oferă posibilitatea unei cunoașteri mai minuțioase a elementelor sonore constitutive și, prin aceasta, înlesnește accesul spre miezul operei. Totodată, cunoscînd cu exactitate structura obiectivă a muzicii ești ferit de pericolul tălmăcirilor arbitrare care iau atît de des naștere din impresiile nebuloase ale ascultătorului cufundat într-o reverie rătăcitoare. Trebuie să ai însă răbdarea necesară suportării atmosferei de uscăciune pedantă care se degajă din asemenea exegeze și totodată priceperea de a vedea mai departe decît comentatorul care n-a deslușit decît teme, acorduri, tonalități și modulații. În procesul explicării superioare, profesionale a muzicii, o asemenea analiză ocupă locul pe care-l are logica formală în ordinea cunoașterii raționale a lumii : dă o imagine exterioară și statică a fenomenelor, imagine acceptabilă doar ca primă etapă spre o înțelegere a esenței și dinamicii lor. Cum se știe, spre o astfel de înțelegere nu ne poate conduce decît mînuirea măiastră a logicii dialectice.

Serviciile aduse muzicii de comentariul tehnicist, prin analiza obiectivă a elementelor structurale, sînt însă considerabil depășite de prejudiciile pe care le atrage după sine. Respingînd pe cei ce ar vrea să se apropie de frumusețile acestei arte, el împiedică realizarea comuniunii dintre compozitor și marea mulțime a celor cărora li se adresează, iar un asemenea efect atîrnă incomparabil mai greu în balanță decît folosul adus unei cunoașteri profesionale a muzicii.

Este departe de a fi o problemă pur formală, pur stilistică, cum s-ar putea crede. Tehnicismul arid nu este numai expresia pătrunderii minuțioase în structura operei dar — revers negativ ! — și consecința stingerii acelui foc interior despre care Romain Rolland spunea că arde în orice capodoperă. Bisturiul chirurgical al unui critic

insensibil poate ucide viața ce pîlpîie în adîncurile sunetelor oferind, cum zicea Hanslick, în locul unui corp înfloritor, un schelet neînsufleţit. Viziunea tehnicizată a muzicii, cu toată indiscutabila ei utilitate, ascunde o incapacitate de a înţelege — şi implicit de a reda — sensul uman viu al acestei arte.

Este posibilă explicarea muzicii?

Una din justificările explicării formal-tehnice a muzicii este şi aceea că exprimarea prin cuvinte n-ar fi în stare să redea adecvat trăirile produse în ascultător. Punct de vedere alimentat de opiniile unor mari compozitori care, obişnuiţi să se exprime mai mult prin sunete decît prin cuvinte, nu vedeau posibilă explicarea verbală a conţinutului muzicii (unii considerînd asemenea comentarii ca o profanare sau vulgarizare a muzicii). „Muzica, spunea de pildă Rimski-Korsakov, transmite starea sufletească atît de precis şi exact încît uneori, şi chiar foarte adesea, îţi lipsesc cuvintele necesare pentru a descrie şi reda această stare sufletească". Chiar şi unii oameni de litere au privit cu neîncredere posibilităţile cuvîntului de a reda nuanţele psihice, în a căror exprimare muzica este atît de elocventă. Să ne amintim ce spune chiar un atît de fin maestru al analizei literar-psihologice, cum a fost Ibrăileanu : „Limba e mult mai săracă decît sufletul : sînt mai multe nuanţele stărilor sufleteşti — care sînt şi aşa greu de clarificat — decît cuvintele unei limbi, care sînt şi aşa de greu de găsit, şi care nu pot da nuanţa stării sufleteşti decît cu aproximaţie". Impulsionată adesea de străvechea teză a esteticii formaliste, după care muzica n-ar exprima decît relaţii sonore (Philodem, Kant, Hanslick, Strawinsky), neîncrederea în posibilităţile definitorii ale cuvîntului a generat cantităţi uriaşe de comentarii anoste, pretins savante. Etalîndu-şi competenţa, autorii lor îşi dezvăluie lipsa de idei, de imaginaţie, de spirit creator.

Să alăturăm tălmăcirii date în acest spirit de Chantavoine primei părţi a *Simfoniei IX*, analiza pe care i-o făcea, aproape cu un secol în urmă, A. N. Serov. Iată

ce-i spuneau lui sunetele : „În plină atmosferă întunecată a primei părți abia licăresc, ca azurul printre norii de furtună, cele dintîi scînteieri ale unui sentiment luminos — melodia imnului este adusă sub semnul ritmului general al primului allegro... Ritmul acestei prime părți este oarecum în felul unui marș, ritm aspru, războinic, iar sensul ei direct îl constituie lupta întregii omeniri cu sine însăși, luptă diametrală opusă viitoarei și pasionatei îmbrățișări din finalul simfoniei. De la cuvintele lui Hobbes, *„homo, homini lupus"*, este o imensă distanță pînă la dulceața evanghelică a cuvintelor lui Schiller : *„Seid umschlungen, Millionen"*. Această primă introducere epică și întunecoasă ne lasă să întrezărim zilele sîngeroase ale teroarei. Împărăția libertății și frăției trebuie să fie cucerită. Toate grozăviile războiului au fost luate ca substrat al acestei prime părți. Fiecare fragment este plin de aceste grozăvii. Aceste pagini întunecoase slujesc ca antipod artistic Eliseului, încă îndepărtat... ele constituie o întruchipare profund filosofică, în sunete muzicale, a paginilor întunecoase din istoria omenirii, paginile luptei necurmate, a veșnicelor îndoieli, a veșnicei tristeți, a veșnicei dureri, printre care bucuria, fericirea, licăresc cu strălucirea efemeră a unui fulger".

Tălmăcire desigur discutabilă și departe de a epuiza semnificațiile muzicii (greșește cel ce crede că definirea verbală a sensului muzicii implică traducerea integrală a acesteia într-un alt limbaj : este vorba numai de sugerarea pregnantă a esenței ei umane) dar indiscutabil mai apropiată de conținutul simfoniei lui Beethoven decît considerațiile de ordin strict formal ale analizei lui Chantavoine. Înfățișînd desfășurarea sonoră ca expresie a unei viziuni asupra existenței, ea ne îngăduie să întrezărim ce a vrut Beethoven să spună oamenilor prin acele combinații de teme, armonii, ritmuri a căror graniță comentariile tehniciste nu îndrăznesc să o treacă. S-ar putea găsi interpretări pe care unii să le socotească și mai apropiate de sufletul muzicii beethoveniene, ca de exemplu analiza făcută de Wagner prin confruntarea

fiecăreia din mișcările simfoniei cu cîte o scenă din „Faust" de Goethe. Dar, indiferent de gradul perspicacității lor estetice, asemenea interpretări, adică cele orientate spre mesajul spiritual cuprins în sunete, dovedesc același lucru : cuvîntul nu este neputincios în fața muzicii, el *poate* surprinde și fixa ceva din lumea ei interioară, iar acest „ceva" va fi cu atît mai substanțial cu cît va fi mai pătrunzătoare inteligența comentatorului și mai elevată viziunea sa estetică. Nu limba se arată a fi săracă ci gîndirea și imaginația celui ce comentează : izvorît dintr-o trăire puternică și mînuit cu ingeniozitate, cuvîntul comentatorului ne va arăta drumul, sau unul din drumurile care duc spre inima operei. Imaginea cea fidelă a muzicii o dau nu comentariile care-și propun să-i răsfrîngă structura ca într-o oglindă, expunîndu-i cu impasibilitate componentele tehnice ; sensul muzicii îl găsim redat numai acolo unde există o strădanie intensă a comentatorului de a desluși fizionomia spirituală și vie a operei, strădanie consumată la o înaltă temperatură a gîndirii și trăirii. Adevărul nu se oglindește în mintea noastră ca arborii în lacul care îl înconjoară ; el trebuie cucerit prin efortul de a merge de la aparență la esență, în cazul de față de la sonoritate spre sens. Iar efortul comentatorului este nu numai rațional dar și imaginativ, nu numai tehnic dar și poetic. Fără o astfel de participare care, pe lîngă competență, presupune talent, inspirație, măiestrie, opera compozitorului ne va reapare în tălmăcirea criticului nu ca ceva viu și original ci — cum ar spune Hanslick — ca un schelet neînsuflețit. Răspunzînd așadar afirmativ întrebării privitoare la posibilitatea explicării muzicii, trebuie să precizăm că aceasta este posibilă numai în condițiile unei atitudini creatoare a comentatorului. Preocuparea criticului de a găsi expresia literară cea mai capabilă să sugereze lumea emoțională a compozitorului este însuflețită de un sentiment înrudit cu acea „fecundă iluzie care — cum spunea Cortot — îl face pe interpret să se creadă pentru o clipă autorul operei ce-i cere colaborarea".

Imaginea revelatoare

În limbaj tehnicizat şi prozaic vorbesc despre muzică, de obicei, aceia care, lipsiţi ei înşişi de flacără interioară, nu izbuteso să-şi dea seama de formidabila ardere psihică din care se nasc capodoperele. Marii compozitori au privit întotdeauna cu ironie, sau chiar cu dezgust, aceste demonstraţii rebarbative de componenţă. Încercînd în lucrarea sa „*Sur l'art et la critique*" să definească sensurile muzicii, Georges Bizet spunea : „Am oroare de pedantism şi de falsa erudiţie. Anumiţi critici, de mîna treia sau a patra, uzează şi abuzează de un jargon aşa zis tehnic, ininteligibil, atît pentru ei cît şi pentru public. Mă voi păzi cu grijă de acest cusur ridicol. Nu veţi găsi deci aici nici un fel de informaţii asupra octavelor, cvintelor, tritonurilor, cvintelor false, disonanţelor, consonanţelor, pregătirilor, rezolvărilor, suspendărilor, răsturnărilor, cadenţelor rupte, întrerupte sau evitate, canoanelor inversate şi altor lucruri drăguţe de acest gen ; pe cei amatori de un asemenea limbaj îi voi trimite la savantele articole ale d-lui L... din care vor afla, printre alte lucruri palpitante, că Nicolo a scris „*Rendez-vous bourgeois*" în contrapunct nerăsturnabil ; că este necesar să asculţi instrumentaţia lui Mendelssohn cu cea mai scrupuloasă grijă, autorul „Visului unei nopţi de vară" tratînd partea celui de al doilea fagot la fel de melodic ca partea primelor viori etc." Convinşi că un asemenea fel de a evoca muzica ascunde sau denaturează mesajul acesteia, compozitorii au considerat ca adecvat esenţei muzicii comentariul izvorît dintr-o colorată imaginaţie, acel mod de a evoca pe care-l profesează cu atîta măiestrie Mr. Croche, celebrul personaj al lui Debussy („travesti" al compozitorului însuşi) : „Îmi solicită dintr-o dată curiozitatea printr-o viziune particulară a muzicii. Vorbea despre o partitură de orchestră ca despre un tablou, neîntrebuinţînd aproape niciodată cuvintele tehnice, ci cuvinte obişnuite, de o eleganţă mată şi puţin uzată ce păreau să aibe sunetul vechilor medalii. Îmi amintesc de paralela pe care a făcut-o între orchestra lui Beethoven, reprezentată pentru el printr-o formulă

alb și negru, dînd prin urmare gama aleasă a tonurilor cenușii, și aceea a lui Wagner : un fel de mastic multicolor întins aproape uniform și în care îmi spunea că nu mai poate să distingă sunetul unei viori de acela al unui trombon".

Această preferință pentru tălmăcirea metaforică a muzicii este întru totul justificată : o imagine elocventă (și această elocvență depinde de gradul identificării comentatorului cu muzica prezentată) poate spune mai mult despre o compoziție decît pagini întregi de minuțioasă și fastidioasă analiză a procedeelor tehnice și este de natură să înlesnească accesul marelui public spre interiorul spiritual al operei. Întrevezi orizonturi noi, sensuri nebănuite cînd — în celebra analiză făcută de el *Simfoniei IX* — Romain Rolland compară structura finalului (introducerea instrumentală cu temele mișcărilor precedente și melodia de imn a vastei construcții vocal-simfonice care va urma) cu celebra scenă mută a comedianților din „Hamlet" care amintește trecutul și totodată anticipă și declanșează deznodămîntul tragediei. „La fel se succed în finalul simfoniei, spune Romain Rolland, pantomima instrumentală și tragedia cîntată. Avem toate motivele să credem că acest procedeu răspunde unui instinct profund și elementar al acestui joc de somnambul cu ochi deschiși care se numește : Teatru. Imaginea se formează mai întîi din norii groși care fumegă din abisul inconștientului, trece plutind prin cîmpul viziunii, enigmatică și fără cuvinte. Acest mutism și această enigmă amăgesc spiritul care împrumută imaginii propria sa muncă de construcție, — tot așa ca și în vechiul film mut a cărui putere de evocare se dubla cu tot ceea ce îi adăuga libera interpretare a fiecărui spectator. Cînd această muncă interioară s-a terminat, iată că filmul începe să vorbească. Nu încercăm nici un șoc, nici o surpriză : ne așteptam. Ne spune răspicat ceea ce filmul mut doar ne șoptise. Este ca și cum, trezindu-ne din somn, am vedea și auzi ceea ce am visat. Sau, mai exact, alunecăm spre profunzimile visului, unde nu-ți mai dai seama că visezi : visul a devenit realitate. Așa se explică strania eroare de logică aparentă — *„der logische Lapsus"*, cum zice

Schenker, — care există în logica visului, — după care primul recitativ cîntat ne anunță „sunete mai plăcute și pline de bucurie", deja cunoscute nouă din filmul mut. Nu ne trece deloc prin minte să ne mirăm. Dimpotrivă ! Căpătăm confirmarea a ceea ce presimțisem obscur. Figura care revine este deja familiară. Dar, cum spune tot Hamlet, «poate că demonul, abuzînd de slăbiciunea mea vrea să mă înșele... Doresc să am dovezi mai directe». Îi aud vocea. Umbra s-a făcut om. Îmi vorbește. O ating. Nu m-am înșelat deci !"...

Evocarea poetică este deci calea cea mai sigură spre reconstituirea fidelă și sugestivă a lumii compozitorului. Numai ea ne poate face să simțim ceva din freamătul interior care a generat opera și să ne transpunem într-o stare prielnică adecvatei înțelegeri a muzicii. Minunata creație a spiritului originar care este cuvîntul — pe nedrept acuzat de neputință expresivă — poate juca un rol excepțional de mare în clarificarea sensului muzicii, dacă scapără incandescent dintr-o imaginație fertilă. Nici vorbă ca imaginea poetică să falsifice semnificația reală a muzicii, cum se tem partizanii metodei formale, înclinați să considere asemenea tălmăciri ca literaturizare subiectivă și lipsită de temei real : totul este ca simbolul metaforic să fie înzestrat cu o mare putere de iradiație, necesară punerii în lumină a specificului, generalizator și universal-uman, al muzicii. Din totdeauna marii compozitori au simțit în poezia lirică o soră a artei lor și nicidecum musafirul nepoftit cu care unii critici acriți o identifică în dorința lor de a izola muzica artificial în cercul propriilor ei forme. Compozitorul, spunea Ceaikovski, „își revarsă aidoma poetului liric propriul său suflet". Nu este de aceea cît se poate de firesc ca mijloacele poeziei să fie invocate pentru a preciza — cu limpezimea proprie cuvîntului — sensurile acestei arte, pe cît de intensă, pe atît de nedeterminată ? Aducînd un plus de claritate intelectuală ele mențin însă atmosfera de vrajă a muzicii pe care prozaicul pedantism al analizei tehniciste o risipește atît de brutal. În timp ce „muzica, revărsîndu-se în adîncimile sufletului, pătrunde, misterioară, în cele mai

tăcute taine ale simțirii", „cuvîntul aruncă lumină vie asupra sentimentelor, descriindu-le, precizîndu-le în chip plastic" (Enescu).

Iată suprema — și cea mai dificilă — încercare pe care trebuie s-o treacă ascultătorul devenit, printr-o ascendentă cultivare, comentator al muzicii : capacitatea de sugestie poetică, prin care va putea recreea, condensat și evocator, atmosfera emoțională a operei. Autenticul comentator este deci acela în care cercetătorul lucid este dublat de un artist inspirat. Ironizînd sarcastic pe cei ce vorbesc de *Simfonia IX* „într-un limbaj de dare de seamă birocratică" Schumann formula astfel menirea criticului : „Critica superioară este aceea care se dovedește în stare să nască în noi aceleași impresii pe care le generează muzica definită de ea... În acest sens Jean Paul, cu ajutorul evocărilor sale poetice, putea face pentru înțelegerea simfoniilor beethoveniene infinit mai mult decît o duzină de critici profesioniști care își proptesc scăricica lor de acest colos, încercînd să-l măsoare cu arșinul lor".

Treptele generalizării poetice

În orice imaginație pot lua naștere asociații literare în jurul muzicii audiate dar nu toate asociațiile sînt adecvate sensului obiectiv al operei. Ar dovedi o neînțelegere flagrantă a ceea ce spun sunetele, cel care ar comenta cvartetele lui Mozart într-un stil pitoresc iar rapsodiile lui Liszt într-unul filozofic : Mozart și-ar pierde dumnezeiescul iar Liszt ar deveni — fără temei — divin. Explicarea literară a muzicii are valoare obiectivă și este un mijloc de cunoaștere numai atunci cînd reflectă just gradul de generalizare al operei prezentate, ceea ce presupune o prealabilă și profundă asimilare a ei de către comentator. Ajungînd a-și da seama cu limpezime în ce zonă a spiritualității umane se află situat conținutul muzicii, el va trebui să găsească imaginile cele mai apte a circumscrie sfera ei expresivă.

O operă izvorîtă din contemplarea nemijlocită a peisajului nu numai că permite dar necesită o interpretare

colorată, capabilă a sugera legătura muzicii cu viața fremătătoare a naturii, potențele picturale cuprinse în sunete. De Falla era pe deplin îndreptățit să evoce în acest stil suita *Iberia* a lui Debussy : „Ecoul satului, sub forma motivului de bază al întregii lucrării (Sevillana), parcă flutură în aerul pur sau într-o lumină tremurătoare. Magia îmbătătoare a nopților andaluze, vioiciunea mulțimii sărbătorești care merge dansînd în sunetele acordurilor vesele ale „bandei" de chitariști... toate acestea zboară ca o vijelie în văzduh, cînd apropiindu-se, cînd depărtîndu-se, și imaginația noastră mereu trează este fascinată de calitățile viguroase ale acestei muzici încordate și expresive, cu bogatele ei nuanțe". Muzica însăși cere o astfel de tălmăcire.

Un asemenea mod de caracterizare ar apare însă nepotrivit în cazul unei opere concepute, nu pitoresc ci psihologic. Ne putem da seama de această nepotrivire amintindu-ne bunăoară de comentariul lui Stasov la *Sonata în fa minor pentru pian op.* 5 de Brahms, compozitor renumit prin consecvența cu care evita programatismul descriptiv. Cel care-și amintește intensul și atît de spiritualizatul patetism al acestei muzici cu rădăcini în elanurile schumanniene și nostalgia chopiniană, este neplăcut impresionat de această îngustare ilustrativă a sensului muzicii lui Brahms. Cînd compozitorul urmărește exprimarea unor procese profunde, intime ale sufletului uman, comentatorul lucid va imprima imaginii un caracter corespunzător. În analiza făcută *Simfoniei „Eroica"*, Wagner îi previne din capul locului pe cei înclinați să dea muzicii o tălmăcire concret programatică : „Denumirea de Simfonie eroică poate trezi... involuntar în ascultător dorința de a găsi aici o serie de acțiuni eroice exprimate în imagini muzicale, într-un anumit sens istorico-dramatic. Cel care va căuta să înțeleagă într-un astfel de sens această operă va fi mai întîi pierdut și la urmă decepționat, neputînd să găsească în ea nici un prilej de bucurie artistică". Tălmăcirea fidelă a conținutului unei asemenea muzici este posibilă numai prin interiorizarea stilului, prin psihologizarea evocării poetice. Iată în ce tonuri caracterizează Wagner marșul

nificația muzicii, de a pune în valoare imensa ei capacitate de generalizare. Virtute mai puțin caracteristică interpretării lui Eduard Herriot care își propune să recreeze atmosfera beethoveniană descriind „funeraliile lui Lazare Hoche, comandantul armatelor de pe Sambre et Meuse și de pe Rin, învingătorul austriecilor la Neuwied și în burgul Altenkirchen", cu tot ritualul obișnuit la un asemenea prilej : sabia și decorațiile purtate pe o pernă, salvele de tun, drapelul Republicii, torțele aprinse, magistrații și burghezii aplecați cu reculegere etc. Imaginea devine fotografie, vraja muzicii se risipește.

Efortul de generalizare al comentatorului trebuie să se intensifice atunci cînd are înaintea sa o muzică al cărei conținut, superior intelectualizat și lipsit de orice aluzie descriptivă, nu permite nici cel mai mic pitoresc în tălmăcire. Este domeniul în care nimic nu e mai ușor decît să cazi în abstracție pedantă (cum se întîmplă cu atîția comentatori ai preludiilor și fugilor lui Bach) și nimic mai greu decît să păstrezi un discret dar totuși sensibil fior poetic. Cu suplețe izbutește să se strecoare printre această Scilla și Caribda reprezentate de pericolul aridității și tentația literaturizării, Boris Asafiev în analiza făcută „Clavecinului bine temperat" de Bach. Fondul uman care nu fusese remarcat nici chiar de mulți cercetători eminenți, înclinați a vedea în această operă o lucrare tehnico-pedagogică, este perspicace sesizat și adecvat formulat de către comentator ; dar totodată el ne permite să ne dăm seama că poezia acestei muzici, în care nu găsești nici urmă de sentimentalism sau picturalitate, este de ordinul elanurilor sublime ale cugetului spre culmile marilor adevăruri. „Ce mă impresionează într-atît în «perfecțiunea perfecțiunilor» muzicii din *„Wohltemperiertes Klavier"* al lui Bach ?" — se întreabă Asafiev. Oricît de straniu ar fi, trebuie să recunosc că ceea ce uimește este corelația preludiu-fugă, tocmai în rezolvarea pe care i-a dat-o Bach".

Cîntă preludiul și vei pătrunde o părticică din viața unui om plin de temperament. Pasiune, energie, caracter neclintit, răbufniri ale unor sentimente de gingășie, un

ton emoțional sănătos (viața o simți ca un fruct zemos), meditație lirică și — opuse ei — «înfloriturile» fanteziste și capricioase ale unei minți îndrăznețe. Ce «nuanțe ale psihicului» a atins Bach, dînd — anume în preludii — frîu liber «eului» său! Unul din preludii dezvăluie un spirit impresionist (desigur în limitele impuse acestei noțiuni de veacul XVIII), ca o schițare fugitivă a percepții vieții, schițare făcută de o mînă sigură și de un intelect sobru.

Preludiile dau în întregul lor imaginea lui Bach cu toată bogăția nemărginită a psihicului său, cu măiestria lui de a observa realitatea. Iar alături de fiecare preludiu apare fața severă a unei forme severe — fuga — simbol al disciplinei spirituale și al înfrîngerii «zborurilor» emoționale. Mai acum o clipă dădea frîu liber simțămintelor și senzațiilor sale un om înzestrat, în mod fericit, cu poftă de viață — și iată că deodată voința, inima și intelectul său sînt subordonate normelor rațiunii, simțului datoriei.

Ca rezultat al însușirii ei «de a fi lipsită de obiect» muzica este aceea care creează forma «fugii» — formă în care se reflectă în mod logic, cu mijloace artistice, principiul libertății voinței ca necesitate înțeleasă. Prin confruntarea «fugii» cu modalitatea improvizatorică a preludiilor, se evidențiază net două linii ale personalității compozitorului: exprimare liberă a sentimentelor individuale și tendința de a le înfrînge, tendință impusă de simțul datoriei și realizată prin disciplina construcției artistice... Etapă cu etapă se desfășoară imemorabila luptă dintre «așa vreau» și «așa trebuie».

Succesiunile preludiu-fugă, preludiu-fugă se înșiruie în conștiința auditorului cu o lege severă, transpusă în imagini. Nu în gîndirea formală, deci nu în însăși măiestria compunerii stă genialitatea «Clavecinului bine temperat», ci în dialogul muzical-filozofic al celor 48 de teoreme consacrate ciocnirilor dintre «vreau într-un fel al meu» și «ești dator...»"

Cititorul mă va scuza pentru lungimea extrasului. M-am temut ca, trunchindu-l prea mult, să nu slăbesc elocvența încercării de a demonstra că adevărata tălmăcire

a muzicii, departe de a fi o reproducere pasivă a ceea ce spun sunetele, este şi ea o operă creatoare, presupunînd, ca orice creaţie, gîndire pătrunzătoare, talent, inspiraţie. Comentatorul se realizează la un nivel superior numai atunci cînd se arată în stare să sesizeze în adîncurile sonorităţilor freamătul naturii, societăţii, spiritului uman pe care, reflectîndu-le, muzica le ţine ascunse şi le dezvăluie doar celui ce a învăţat să citească miraculoasa-i carte. Această fineţe a sensibilităţii şi înţelegerii sale muzicale merge mînă în mînă cu priceperea de a reda pentru alţii, convingător şi molipsitor, sensul intuit. Graţia unor asemenea comentarii novicele învaţă ce trebuie să caute în muzică, în diferitele ei genuri, cum să asculte. A şti să vorbeşti despre o operă muzicală într-un spirit adecvat conţinutului ei specific, a şti cu alte cuvinte să-ţi adaptezi stilul de a comenta şi viziunilor de iarmaroc din *Petruşka*, dar şi elevaţiei filozofice a ultimelor cvartete beethoveniene — iată o măiestrie demnă a fi pusă alături de cea a compozitorului şi interpretului.

Diversitatea tălmăcirilor
şi obiectivitatea conţinutului muzicii

Ni se pare foarte firesc ca opera compozitorului să fie reconstituită în chip felurit de interpreţii ei, (cîntăreţi, instrumentişti, dirijori), fiecare răsfrîngînd-o prin prisma personalităţii sale ; şi nu numai că o asemenea diversitate a interpretărilor ni se pare firească, dar vedem în ea o sursă de încîntare estetică, de îmbogăţire şi aprofundare a imaginii pe care ne-am format-o asupra operei muzicale. Sînt încă foarte puţini cei ce-şi dau seama că problema se pune — nu s-ar putea altfel ! — în termeni identici şi în cazul acestei sui generis interpretări care este comentarea creatoare a muzicii. Comentatorul reconstituie şi el opera compozitorului trecînd-o prin filtrul *Weltanschauung*-ului şi temperamentului său, al culturii sale. În ceea ce spune el despre muzică va fi deci şi ceva din propria sa personalitate. Ar fi eronat să ne închipuim că, lipsind pecetea individualităţii criticului, reconstituirea operei ar avea sorţi mai mulţi de obiectivitate. Ca şi

interpretările a căror incapacitate de a spune ceva se camuflează în spatele unei pretinse obiectivităţi, astfel de comentarii nu servesc cu nimic muzicii, ba chiar o secătuiesc de viaţă. Esenţa vie a operei nu poate fi sesizată şi redată decît atunci cînd şi tălmăcitorul vibrează cu maximă amplitudine. La adevărata, superioara obiectivitate (cea care redă sensul intim, nu aparenţele formale ale operei) se poate ajunge numai prin intensa participare a subiectului cercetător. Şi bineînţeles, cu cît personalitatea acestuia va fi mai puternică, şi înţelegerea sa va fi mai departe văzătoare.

Pe unii melomani, aflaţi încă într-un stadiu de înţelegere naivă a muzicii, diversitatea opiniilor formulate în jurul aceluiaşi compozitor sau aceleiaşi opere îi derutează. Ei identifică adevărul cu o anumită părere despre muzică, cea care — prin cutare sau cutare concurs de împrejurări — le-a devenit familiară. Entuziastul scrierilor lui Romain Rolland despre Beethoven, bunăoară, se poate întreba dacă nu cumva greşesc cei ce gîndesc altfel despre opera Titanului decît cercetătorul francez. Pe măsură însă ce descoperă prin proprie experienţă infinitatea universului muzical el îşi dă seama că numai căutînd să asimileze cît mai variate tălmăciri ale unei opere, ale unui stil, poate să se aproprie de adevăr (însuşi adevărul, ca noţiune, apărîndu-i acum altfel : nu rectilin şi monocrom ci complex şi cu multe faţete). Străduindu-se să înţeleagă în toată imensa ei profunzime ultima sonată beethoveniană — opus 111, în *do minor* — melomanul nu se va mărgini la opinia lui Romain Rolland care auzea în ea întrebări generatoare de tumultuoase nelinişti, rezolvate într-o olimpică seninătate ce aminteşte surîsul imobil al lui Buda. Căutînd şi alte tălmăciri, unele din ele îi vor consolida imaginea creată prin lectura lui Romain Rolland, ca de pildă comentariul lui Hans von Bülow care lega concepţia acestei sonate de spiritul contemplativ al filozofiei induse sau cel al lui Boris Asafiev care opunea stihiilor viforoase din partea I, azurul transparent, ceresc al părţii secunde ; va da însă şi peste tălmăciri ce colorează altfel înţelegerea muzicii beethoveniene. Neremarcînd nimic liniştitor, în atmos-

fera contemplatică a „Ariettei", Daniel Lazarus, de pildă, definește astfel sonata lui Beethoven : „Am putea spune că auzim în ea strigătele, invectivele, tînguirile eroului captiv într-o lume dușmană, scuturînd cu mînie dar zadarnic multiplele lanțuri care-l cuprind. Acest poem epic, care n-are din sonată decît titlul, se termină într-o resemnare plină de neliniște". Ultima din variațiile arietei îi sugerează comentatorului „o lume ascunsă și tainică, cu transparențe submarine. Elementele sînt aici brute, coloritul ireal și violent. O imobilitate scînteietoare înlocuiește mișcarea. Nimic nu se poate compara cu această variație, rămasă pentru mulți o enigmă și care, încheind ultima sonată beethoveniană, apare ca o poartă deschisă spre lumi necunoscute..." Mai pozitivist, comentariul lui I. Kremlev remarcă în finalul sonatei „lirismul luminos — deși profund melancolic — și purificat de pasiune al contemplării filozofice ; bazat pe intonații ce evocă folclorul și natura, el exprimă — după tumultuoasa primă parte — dorința de a evada din atmosfera înăbușitoare a lumii care înmormîntase idealurile tinereții". Și așa mai departe.

Pe ascultătorul care și-a dat seama de infinitatea orizonturilor muzicii, această multitudine a viziunilor privitoare la Sonata op. 111 nu-l mai derutează ; dimpotrivă, fiecare tălmăcire îi descoperă o zonă necunoscută a spiritualității sonatei și toate împreună îl ajută să devină conștient de vastitatea lumii beethoveniene. Măreția Titanului constă tocmai în inepuizabila bogăție de semnificații a muzicii sale, însușire care decide gradul de durabilitate a oricărei creații. Cu cît este mai larg locul lăsat participării imaginative a ascultătorului, cu atît mai mari sînt șansele înrădăcinării acelei opere în conștiința publicului.

Nu trebuie să credem că, prin existența unor tălmăciri deosebite ale uneia și aceleași opere, muzica se află la discreția subiectivismului și arbitrariului. Oricît de diferite ar fi comentariile în jurul sonatei beethoveniene ele sînt totuși unanime în a recunoaște o anumită atitudine în fața vieții : după dramaticele încleștări („vreau să apuc destinul de beregată" — spunea Beethoven) eroul

se cufundă în lumea sa interioară unde găseşte mîngîiere, înseninare, fără însă ca ecourile tumultului şi suferinţelor să se fi stins complet. Cîtă vreme acest conţinut general de idei şi sentimente rămîne constant în mai toate interpretările critice, nu se poate vorbi de subiectivism şi arbitrar în înţelegerea muzicii. Ţesute pe acest fond obiectiv, diversitatea asociaţiilor prilejuite de muzică dovedeşte capacitatea acestei arte de a se adapta sensibilităţilor individuale, fiecare din ascultători putînd găsi în muzică ecoul propriei sale experienţe de viaţă şi cultură. Poate că acesta este şi motivul care ne face să simţim muzica atît de apropiată inimii noastre, să vedem în ea un prieten intim care ne cunoaşte dorurile şi elanurile ca nimeni altul şi în a cărui prezenţă ne desfacem petalele sufletului ca o floare inundată de lumina solară.

Să încercăm a alătura sonatei lui Beethoven asociaţii de acest gen : joc zglobiu de copii, triumf militar, prăbuşire tragică a eroului. Pentru oricine cunoaşte cît de cît lucrarea lui Beethoven asemenea asociaţii vor apare cu totul străine caracterului sonatei şi cu neputinţă de acceptat : înseamnă că în Sonata lui Beethoven există o forţă obiectivă care opune rezistenţă unor anumite interpretări. Este tendinţa sa spiritual-emoţională de bază, invariabilă şi persistentă. Faptul că sonata poate trezi imagini, reprezentări felurite în conştiinţa ascultătorilor nu înseamnă nicidecum, aşa cum afirmă Hanslick, că muzica nu ar avea un conţinut emoţional obiectiv, că fiecare din noi poate atribui muzicii un conţinut impus de propria sa imaginaţie. Asociaţiile bogate şi variate pe care muzica le trezeşte în ascultător, fac ca această artă să aibă o înrîurire inegalabilă asupra sufletului omenesc, să-l răscolească pînă în adîncuri. Ceea ce nu a sesizat însă niciodată estetica formalistă este faptul că aceste asociaţii şi reprezentări subiective se referă la laturi de importanţă secundară în înţelegerea muzicii — adică la fenomenele lumii materiale în a căror redare muzica nu excelează, ca literatura sau plastica. În ceea ce priveşte stările sufleteşti — adică tocmai ceea ce

alcătuiește conținutul specific, esențial al muzicii, ele rămîn ca un ax în jurul căruia fantezia ascultătorului poate broda cele mai variate imagini.

Nu orice fel de asociații produse în imaginația ascultătorului de o anumită operă muzicală pot însă ajuta la o înțelegere justă, la sesizarea esenței acesteia. Există cazuri cînd diferiți comentatori, în loc să aprofundeze structura muzicală a operei, sau incapabili s-o facă, se grăbesc să născocească tot felul de plăsmuiri. Ceaikovski ridiculizează asemenea interpretări arbitrare în legătură cu *Simfonia a III-a de Beethoven*: „Înflăcăratul scherzo, plin de episoade fantastice, au ajuns să-l explice în Germania și la noi în diferite chipuri și au ajuns pînă la extravanțe... după care, în amintitul scherzo, Beethoven ar fi avut intenția să zugrăvească presiunea unui atac de cavalerie asupra infanteriei inamice".

Cînd nu ajung la asemenea vulgarizări ci se bazează pe o analiză tematică riguroasă, izvorînd deci în mod firesc din conținutul muzicii, asociațiile cu caracter poetic ajută la o mai bună înțelegere a muzicii și adesea chiar la sesizarea esenței sale spirituale. Asociațiile cu caracter poetic se integrează în procesul cunoașterii artistice a esenței fenomenelor. Sesizăm cu alte cuvinte, esența unor imagini artistice prin intermediul altor imagini artistice. Specificul unei astfel de cunoașteri artistice în cadrul muzicii constă însă în aceea că ea nu se poate separa de cunoașterea științifică, bazată pe examenul prealabil aprofundat al structurii muzicale.

EPILOG

DINCOLO DE MUZICĂ

Şi iată-te, iubite meloman, ajuns undeva, foarte departe, în urcuşul pe care te-ai angajat încercînd să pătrunzi metodic şi meditativ sensurile muzicii. Structura ei nu mai e pentru tine o taină ; nu mai există stil cu care să simţi că îţi este peste putinţă să te acorzi ; ai depăşit de mult starea de risipire şi instabilitate interioară care te împiedica să te identifici cu torentul sonor şi să-i urmăreşti concentrat traiectoria. Din preocupare sporadică, ascultarea muzicii s-a transformat într-una permanentă, într-o necesitate zilnică ; din prilej de destindere şi divertisment — în hrană spirituală fără de care nu ţi-ai mai putea concepe de acum înainte viaţa sufletului. Cel mai important este însă nu că ai devenit un meloman cultivat ci că ai sentimentul de a fi pe cale să devii un alt om. Îţi e din ce în ce mai greu să priveşti viaţa ca mai înainte şi ca ceilalţi. În felul tău de a gîndi, de a trăi, de a iubi s-a instaurat un straniu, dulce şi tulburător dor de infinit pe care nici una din experienţele existenţei tale cotidiene nu-l poate satisface (deşi multe din ele îţi dau la început impresia — care se dovedeşte repede iluzie — de a fi în măsură să-ţi potolească acest dor) : este pecetea dureroasă (dar cît de binefăcătoare pentru sufletul însetat de orizonturi fără sfîrşit !) pe care vastitatea de necuprins a spaţiilor muzicale a pus-o îndelebil asupra întregului tău mod de a fi. Iar această irezistibilă nostalgie — după o lumină pe care cu timpul

constați că nu e în puterea omului a o produce — te face din ce în ce mai greu acomodabil cu realitățile în mijlocul cărora, înainte, te simțeai în largul tău. Căci acestea — sub forma oamenilor, situațiilor, lucrurilor etc. — te solicită necontenit, adică te forțează să ieși din tine, în timp ce acum unica ta dorință este să te afunzi, întovărășit și călăuzit de muzică — pe care, la nevoie, ți-o poți procura și singur, prin cînt interior —, spre acele adîncimi ale eului ce ți s-au revelat în ceasurile de extaz. Recunoaște : ești bolnav de muzică. Și invoc ideea de boală nu ca pe o figură de stil, nu ca să te tulbur în înțelesul artistic al cuvîntului. Nu, nu exagerez de loc : e o veritabilă stare maladivă. Maladivă în sensul în care, prin despotismul exercitat asupra noastră, orice manie, viciu sau pasiune țin de psihopatologie. Iar a fi ajuns sub stăpînirea fascinantă a muzicii este un fenomen care întrunește — devorant pentru cel în cauză — și mania, și viciul și pasiunea. Nu e însă de loc cazul să intri în panică. Cum vei vedea mai departe, ai dimpotrivă destule motive să te consideri binecuvîntat. Nu de la mine afli pentru prima oară, desigur, că îmbolnăvirea nu trebuie să fie neapărat păgubitoare, ba chiar că ea poate fi spiritual fecundă pentru cel ce vede în ea o punere la încercare a forței lui lăuntrice și găsește în sine forța de a o domina. Identificarea cu muzica *trebuie* să culmineze printr-o asemenea criză pentru ca această artă să-și poată exercita plenar asupra noastră acțiunea miraculoasă de care e capabilă și pe care extrem de puțini știu s-o descopere. Căci dezvăluirea acestei acțiuni se produce tocmai pe parcursul încercării noastre de a ieși din criză. De unde se vede necesitatea îmbolnăvirii...

Într-adevăr, de abia după ce relațiile noastre cu muzica au ajuns la acest punct critic începe să iasă la iveală, încetul cu încetul, rațiunea ei superioară de existență. Darul pe care ni-l face producîndu-ne evadări extatice din proza cotidiană e departe de a epuiza ceea ce ea ne poate oferi, ba nici măcar nu exprimă esențialul mesajului ei. Marea revelație începe o dată cu această criză, și anume în momentul cînd în fața noastră se pune acut problema găsirii unei ieșiri. Căci a te complace în boală e morbid ; chiar și

o părticică de spirit de-ți rămîne nealterată, ea te îndeamnă să cauți cu orice preț însănătoșirea. Or, care este prima măsură ce se cere luată într-o boală al cărei agent provocator ne e cunoscut, dacă nu îndepărtarea cauzei? Procedînd astfel poți spune că vindecarea e pe jumătate realizată; în orice caz, eliminînd cauza, calea spre însănătoșire se simplifică considerabil. Îmi imaginez acum aerul consternat al cititorului: să părăsească așadar muzica? Exact așa, stimate cititor, căci muzica nu există ca scop în sine ci pentru ceea ce este dincolo de ea. Iar dacă, după atîta convieţuire cu muzica, n-ai remarcat că apelul ei este să o depășești, mai precis să zbori pe aripile ei spre acele tărîmuri despre cari îți vorbește atît de fascinant și să te statornicești acolo, — păcat de timpul irosit cu ascultarea și studiul ei. Mai bine ai fi citit romane cu aventuri fantastice căci ele te pot face să evadezi din cotidian fără a-ți crea complicații de ordin psihic...

Abține-te deocamdată să te scandalizezi, deoarece o sumară analiză a situației te va face să vezi că renunțarea aceasta nu e atît de dureroasă, nefiind vorba de o renunțare absolută și mai ales aflîndu-ne într-un domeniu în care vindecarea de manie, viciu sau pasiune își are specificul său, mai suportabil decît lupta pentru dezintoxicarea de alcool sau pentru eliberarea de o exaltare sentimentală (și anume le pomenesc pe acestea, patima muzicală fiind într-o bună măsură înrudită cu beția și erotismul, a căror formă sublimată este). A îndepărta de la tine cauza bolii ar însemna — ca o primă posibilitate — să revii la cel care erai înainte ca această mare și tulburătoare iubire să se fi declanșat. O întrebare te face însă să tresari: cum adică, să fii iarăși prizonierul existenței din acele vremuri cînd încă nu respirași libertatea nemărginitului lăuntric? Dar asta ar însemna să trădezi muzica, al cărei imbold fusese tocmai în direcția cunoașterii de sine (iar pentru a-ți fi dat acest imbold nu încetezi să-i porți recunoștință), și mai ales ar însemna să te trădezi pe tine însuți, cel adînc, cel adevărat, cu care de abia acum, sub înrîurirea ei, ai început să fei contact și pe care cu orice preț trebuie să continui a-l descoperi. Nu, nu, la cel care erai înainte de întîlnirea cu

muzica e de neconceput să te întorci ; de altfel chiar de ai vrea-o ar fi practic cu neputință, căci schimbarea s-a operat în natura intimă a ființei tale, iar un proces ca acesta, atît de organic, e ireversibil ; presupunînd că totuși te-ai încăpățîna să dorești a răsturna sensul actualei evoluții și ai lua măsuri corespunzătoare (de pildă să abandonezi liniștea ta interioară pentru tumultul străzii sau să renunți la credința în realitatea spiritului de dragul „vițelului de aur") — atunci de abia s-ar dezlănțui marea criză, cea care cu adevărat ți-ar primejdui personalitatea, nu ca aceasta care e doar o boală a creșterii.

Inadmisibilitatea reîntoarcerii la trecut îți impune atunci de la sine, ca soluție obligatorie, orientarea spre viitorul pe care muzica însăși ți-l sugera prin îndemnul ei la autocunoaștere : să ieși, cu alte cuvinte, din criză mergînd mai departe pe drumul de a cărui existență ea îți dăduse de știre dar pe care — atîta vreme cît te complăceai în savurarea ei sentimentală și estetizantă — nu te gîndeai a te angaja efectiv. În acest caz ar însemna să treci de la interiorizarea cețoasă căruia obișnuiai a i te deda sub vraja ei (dar nu și în spiritul ei, căci muzica este o imagine, nu nebuloasă, ci extrem de precisă și nuanțată a existenței interioare, atît de precisă și nuanțată, încît cuvintele se arată neputincioase să-i traducă mesajul), la o investigare lucidă și metodică a lumii tale abisale, a cărei oglindă muzica de fapt este. De abia mutînd centrul preocupărilor tale spirituale de la ascultarea exaltată la autocunoașterea curajoasă acționezi cu adevărat în sensul muzicii. Și transformînd aventura muzicală într-o aventură spirituală nu numai că ai arătat acestei arte supremul devotament ce i se poate arăta (ai urmat-o „pînă în pînzele albe"...) dar ai găsit și remediul crizei. Iar după ce, cu puțin efort și curaj te-ai angajat pe drumul ce duce spre tine însuți, — pasionat și necontenit revelator foraj ! — rațiunea de existență a muzicii începe să-ți apară într-o altă lumină, care doar acum e cea adevărată. Ea se arată a ne fi dăruită pentru ca să ne atragă cu toată forța atenția asupra realităților spirituale superioare la care putem avea acces adîncindu-ne fără oprire în noi înșine. Din clipa în care am devenit conști-

enți de necesitatea zborului spre acele tărîmuri, unde vom găsi explicația naturii și obîrșiei noastre, și am hotărît să purcedem la explorarea și zidirea lăuntrică fără de care acest zbor nu poate avea loc, — din acea clipă putem spune că muzica și-a încheiat misiunea pentru noi. Ea desigur va putea continua să fie mai departe prezentă în viața noastră, exterior părînd a nu se fi produs nici o schimbare, mai ales atunci cînd e vorba de un profesionist al ei, dar punctul nostru de reazem nu mai este ea (cîți nu spun că *doar* prin muzică mai găsesc sens vieții și putere de a o suporta !) ci *celălalt din noi*, cel descoperit prin trudnicul foraj interior, această formidabilă și totuși ignorată realitate din adîncurile sufletești care este Eul superior. Fii absolut sigur, iubite meloman, că muzica nu s-ar simți de loc trădată prin ieșirea ta din condiția de fanatic al ei, ci din contră ar fi fericită să te știe intrat în sublima împărăție de a cărei existență ea, prima, ți-a dat de știre și la ale cărei porți te-a ajutat să ajungi. Mai degrabă se simte ea trădată de cei care, deși nu scapă nici un concert duminical, nici o primă audiție și nici o nouă înregistrare pe discuri, se arată incapabil să-i audă îndemnul spre adîncimile eului și înălțimile spiritului — și cu atît mai puțin să-l urmeze. Ei își zic, desigur, melomani, adică iubitori ai muzicii, mulți afișînd chiar pasiune pentru ea, dar poate fi considerat atașamentul lor o adevărată iubire cîtă vreme nu le-a dat posibilitatea să pătrundă taina muzicii, să-i cunoască intimitatea ? Prin iubirea cea autentică — adică cea spirituală și deci cu har dăruită — ți se deschide vederea interioară, grație căreia deslușești sensuri inaccesibile înțelegerii comune. Chiar pretinzînd a fi o voluptate (și poate mai ales în aceste condiții !) plăcerea resimțită de cei mai mulți la ascultarea muzicii nu este însă de o calitate mult deosebită de savurarea unui vin bun sau de contemplarea unei femei frumoase. E drept că la unii interesul pentru vin și femei (*Wein, Weib*...) se pot transforma în patimă, dar o asemenea evoluție pasională, dacă stimulează uneori anumite facultăți creatoare, conține și primejdii prea bine cunoscute. În ceea ce privește relațiile

cu muzica (*...und Gesang*) — a cărei putere de a pune stăpînire pe noi, dacă nu are nocivitatea vinului sau femeii nu e totuşi lipsită de urmări istovitoare pentru sensibilitate — lucrurile stau aşa cum ne-am străduit să le înfăţişăm : îmbolnăvirea, printr-o cultivare fanatică a acestei arte, se dovedeşte salutară pentru fiinţa noastră doar în măsura în care facem efortul de a ne smulge fanatismului care ne transforma în robi ai ei şi a o apuca pe drumul eliberator, de ea însăşi indicat, — drumul cunoaşterii de sine. A vrea să rămîi însă mereu bolnav de muzică e un semn îngrijorător ; o asemenea persistenţă voită în maladie poate cauza grave prejudicii integrităţii lăuntrice. Cît despre cei ce-şi fac din ascultarea ei o voluptate periodică, hedoniştii muzicii, aceştia, nefiind nici bolnavi şi nici însănătoşiţi, ar putea fi omologaţi categoriei „căldiceilor", cărora Dante, la îndemnul *Apocalipsei*, le rezerva cazane dintre cele mai grele în infernul său. Dacă pe cei bolnavi întru ea muzica îi compătimeşte (străduindu-se din toate puterile să le sugereze remediul), pentru aceştia din urmă, desigur, nu poate nutri decît dispreţ. O mare pasiune care declanşează o mare revelaţie — aşa s-ar putea formula conclusiv natura raportului ideal dintre meloman şi muzică. A cocheta însă cu ea este umilitor pentru divina Euterpe ; în asemenea situaţii, revărsarea sublimelor armonii trebuie să fie pentru ea prilej de secretă şi adîncă suferinţă.

Doar după ce ai ieşit din condiţia înrobitoare a melomanului fanatic poţi spune că începi să descoperi cu adevărat splendoarea spaţiilor infinite ale muzicii, splendoare ce se dăruie numai auzului, sensibilităţii şi gîndirii care s-au spiritualizat prin saltul făcut în transcendenţă ; nu mai eşti în plină vîltoare a muzicii, te afli acum deasupra ei, dar cînd, dacă nu atunci cînd eşti în siguranţă — pe un vapor sau pe ţărm — poţi admira o furtună pe mare şi medita asupra grandioaselor ei semnificaţii ? Pe de altă parte, în noua noastră evoluţie şi cu noua înfăţişare pe care a luat-o pentru noi, muzica se dovedeşte o excelentă însoţitoare ; experienţele cărora ne dedăm cău-

tînd în noi înşine lumina originară şi liniştea fundamentală, găsesc în ea un mijloc incomparabil de croire a drumului prin negurosul şi sălbaticul desiş lăuntric : ascultarea spiritualizată şi concentrată a muzicii este o şcoală de neînlocuit a deprinderilor ce conduc la contopirea cu Marele Tot. Intrăm însă într-un domeniu a cărui investigaţie nu intră în obiectul acestei cărţi. Nu este însă exclus ca odată să întreprindem şi acea călătorie.

CUPRINS

— Şocul derutant al primei întîlniri cu muzica . 5

I. **ARTA DE A COMPUNE** 21

Zămislirea operei 23

— Specificul gîndirii muzicale 23
— Necesitatea creaţiei 26
Determinarea obiectivă a creaţiei 29
— Compozitorul şi epoca sa 29
— Împrejurările stimulatoare 31
— Înrîurirea creatoare a altor arte 34
— Imboldul întîmplării 37
— Sursele muzicale ale procesului creator . 39
Factori subiectivi în procesul creaţiei . . . 45
— Căutarea noului 45
— Impulsul estetico-stilistic 47
— Preocupări tehnico-pedagogice 50
— Constructivism 52
Desfăşurarea actului creator 55
— Inspiraţia 57
— Trudă şi spontaneitate 59
— Meandrele elaborării 63
— Arhitectura operei 66
— Elementele asociativ-programatice în gîndirea compozitorului 70
— Perfectabilitate 75
— Eroismul creaţiei 77

Mesajul muzicii 81

— Viaţa spiritului 85
— Logică şi structuri 94
— Dramaturgia planurilor şi culorilor sonore . . 104
— Independenţa expresivă a muzicii 115
— Muzică, adevăr, frumuseţe 124
— Esenţa clasico-romantică a muzicii 135
— Divertisment şi gravitate 146
— Universalitate şi spirit naţional 155

II. **ARTA DE A INTERPRETA** 163

Creaţia interpretativă 165

— Interpretul ca participant la procesul compozitorului 167
— Slujirea compoziţiei muzicale 173
— Retrăirea procesului creator 176
— Clarificarea planului interpretativ 178

— Ipoteza programatică de lucru 184
— Procesul însușirii operei 187
— Tradiții și contemporaneitate 194
Imaginea interpretativă a muzicii 199
— Elocvență 200
— Originalitate 209
— Diversitate 216
III. **ARTA DE A ÎNȚELEGE** 223
Receptarea muzicii, act creator 225
Intervenția clarificatoare a gîndirii 229
— Revenirea stăruitoare 229
— Concentrare intelectuală 231
— Deslușirea structurii muzicale 233
— Informare culturală 239
— Muzica obiect al reflecției 242
Ascultătorul în etapa înțelegerii mature . . 244
— Spiritualizarea înțelegerii muzicii 244
— Gustul și temeiurile sale obiective 246
— Atracția frumuseților majore 243
— De la intoleranță spre receptivitate 251
— Perspectiva contemporană 254
Comentariul ca formă superioară a receptării . . 257
— Limitele tehnicismului 259
— Este posibilă explicarea muzicii ? 261
— Imaginea revelatoare 264
— Treptele generalizării poetice 267
— Diversitatea tălmăcirilor și obiectivitatea conținutului muzicii 272
EPILOG 277
Dincolo de muzică 279

Bun de tipar 18.12.1970
Coli de tipar 18

Tiparul executat sub comanda nr. 226 la Întreprinderea poligrafică OLTENIA, Str. Mihai Viteazu, nr. 4 Craiova